This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

12454.38.12

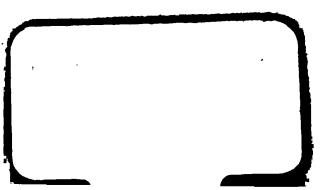
Harvard College Library

FROM THE BEQUEST OF

SAMUEL SHAPLEIGH,

(Class of 1789),

LATE LIBRARIAN OF HARVARD COLLEGE.



Das **einzige echte Oelbild** Shakespeares

aus dem Jahre 1609, — jetzt im Shakespeare-Museum zu Stratfort. Nach diesem Bilde wurde das der „Ersten Folio" vorgeheftete Kupferstichbild von Droeshout angefertigt.

(Nach einer Photographie des Originals.)

LZ4

Shakespeare-Rätsel.

Von

Eduard Engel.

Leipzig 1904
Hermann Seemann Nachfolger, G. m. b. H.

12454.38.12

HARVARD COLLEGE
JUL 1 1904
LIBRARY.
Shapleigh Fund.

Alle Rechte, besonders das der Übersetzung, vorbehalten.

-03

Druck der Spamerschen
Buchdruckerei in Leipzig.

Inhalt

1. Wer hat die Dramen Shakespeares geschrieben? 5
2. War Shakespeare in Italien? 21
3. Shakespeare im Urteil seiner Zeitgenossen . 55
4. Shakespeares Bildung 80
5. Shakespeare in Pommern 106
6. Francis Bacon 116
7. Wie Othello entstand 142

Wer hat die Dramen Shakespeares geschrieben?

I.

An die Spitze dieser Betrachtung stelle ich den Satz: es gibt nicht den Schatten eines Beweises dafür, daß irgend jemand sonst als der Bürgermeistersohn William Shakespeare aus Stratford die Dramen geschrieben, die nahezu 300 Jahre ohne jede Anzweiflung unter seinem Namen durch die Welt gegangen sind. Alles, was an Versuchen aufgetaucht ist, einem Zeitgenossen Shakespeares die Verfasserschaft zuzuschreiben, hat sich als vollkommen halt- und sinnlos erwiesen. Für jeden, der sich ohne Voreingenommenheit streng wissenschaftlich mit der Untersuchung der Frage beschäftigt hat, ob Francis Bacon auch nur den geringsten Anteil an irgend einer Dichtung Shakespeares gehabt haben konnte, ist diese Möglichkeit ausgeschlossen. Unter streng wissenschaftlicher Untersuchung verstehe ich allerdings,

daß man keine Behauptung der Verteidiger von Bacons Verfasserschaft ungeprüft gelten läßt. Denn angesichts der Unmöglichkeit, aus den echten Urkunden irgend etwas für Bacons Verfasserschaft beizubringen, hat die literarische Krankheit des Baconismus zu Fälschungen aller Art gegriffen, durch die unbefangene und gutgläubige Leser, darunter selbst einige gebildete Leute, sich schmählich haben täuschen lassen.

Scheidet aber die Möglichkeit, daß Francis Bacon die Dramen Shakespeares geschrieben habe, vollständig und für immer aus den Erörterungen der Wissenschaft, so bleibt, nachdem einmal, gleichviel durch welche Personen und Mittel, ein Zweifel an Shakespeares Verfasserschaft in die Welt geschleudert worden, die nicht ganz überflüssige Frage: woher wir denn mit Bestimmtheit wissen, daß William Shakespeare wirklich die „Dramen Shakespeares" geschrieben hat? Dies zu untersuchen lohnt, ganz unabhängig von den lächerlichen Phantastereien der Baconisten: denn es zwingt uns, über die Bedingungen, unter denen ein Dichter wie Shakespeare zu seiner Zeit wirken konnte, uns lautere Klarheit zu verschaffen.

Von jeher hat die ungeheure, alle dramatischen Dichter des Altertums wie der Neuzeit überragende Erscheinung Shake-

speares und der bei solcher Größe verdoppelte Wunsch nach möglichst viel Wissen über ihn einen gewissen Dunstkreis des Geheimnisses um den Dichter gewoben. Allerdings, für seine Zeitgenossen gab es in Shakespeares Erscheinung gar nichts Geheimnisvolles: sie kannten den Menschen, sie kannten den Dichter; ihnen waren die Zusammenhänge zwischen beiden nicht verborgen, und vor ihnen stand die Sache in ihrer durchsichtigen Einfachheit. Es war die Zeit, wo begabte und gebildete junge Männer, die nicht durch ihre hohe Geburt für hohe Staatsämter gewissermaßen erblich bestimmt waren, und denen in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts die Presse, heute die Zuflucht so vieler Männer von ähnlichem Bildungsgange, natürlich nicht offen stand, — wo all solch junges Volk, wenn es leben wollte und gut leben, kaum etwas anderes als die Bühne und die Bühnenschriftstellerei als Betätigungsfelder wählen konnte. Wir haben ganz bestimmte Aussprüche aus jener Zeit, in denen mit einer Art von Neid auf diese einträgliche Zuflucht der sonst aussichtslosen höhergebildeten Jugend Englands hingewiesen wird.

Die rätselhafte, in völligem Dunkel liegende erste dramatische Entwicklungszeit in Shakespeares Leben, also die zwischen seinem Weggange von Stratford und der plötzlichen Erwähnung seines Namens als

eines der ersten Dichter seines Landes, wird durch jene geschichtlich beurkundete Erklärung aufgehellt. Es liegt nichts Außergewöhnliches, geschweige denn Wunderbares darin, daß ein junger Mann aus so guter Familie wie Shakespeare: von der Vaterseite her zum angesehenen Bürgerstande, von mütterlicher Seite zum kleinen Adel gehörend, und mit einer ausreichenden, ja guten Schulbildung ausgerüstet, aber mittellos durch seine Heirat mit nur 18 Jahren und durch die bald darauf erfolgte Vaterschaft bedrängt, — daß er denselben Weg einschlug, auf dem so viele junge Männer in ähnlicher Lage Ruhm und Geld gefunden: die Bühne und, was zu ihr gehörte, die Dichtung für die Bühne.

Ich sprach von dem Dunstkreise des Geheimnisses, der Shakespeares Erscheinung für so viele Menschen umgibt. Das Geheimnis besteht ganz einfach in der Tatsache, daß wir überaus gebildete Menschen eines literarischen, oder sagen wir besser literargeschichtlichen Zeitalters nicht so viel Persönliches von Shakespeare wissen, wie von anderen, uns zeitlich näher stehenden Dichtern. An die Tatsache haben wir uns allerdings längst gewöhnt, daß wir von den größten Dichtern des Altertums noch viel weniger wissen als von Shakespeare, ohne deshalb an der Echtheit der Überlieferung zu zweifeln, die ihnen und keinem anderen ihre

Werke zuschreibt. Was wissen wir viel Persönliches von den Schicksalen des Äschylos, des Sophokles oder des Aristophanes? Unvergleichlich weniger als von Shakespeare! Seit dem Anfange des 18. Jahrhunderts hat man gerade wegen der wachsenden Bewunderung Shakespeares sich auch in zunehmendem Maße gewundert über die verhältnismäßige Spärlichkeit der Nachrichten von seinem Leben. Aus jener Zeit stammt die Rätselei mit Shakespeare und stammt die Legende, daß wir gar nichts von seinem Leben wissen. Von philologischen Schulmeistern in England aufgebracht, hat diese Legende sich nach Deutschland verbreitet, und die ersten großen deutschen Apostel Shakespeares: Lessing, Wieland und Goethe, haben im besten Glauben diese Legende nachgesprochen.

Bei dem damaligen Stande der Shakespeare-Forschung war die Legende zur Not verzeihlich; unverzeihlich aber ist, daß sie sich bis auf unsere Tage durch bloßes Nachsprechen hat fortpflanzen können. Es gäbe keine Shakespeare-Frage und keine Bacon-Krankheit, wenn man sich von der geschichtlich nicht aufrecht zu erhaltenden Legende freimachen wollte, nach der wir von Shakespeare „so gut wie nichts wissen." Einzig und allein diese törichte Legende bildet den Untergrund für die ganze Bacon-Narretei. Die Bacon-Narren greifen die ab-

getane Legende von unserm völligen Nichtswissen über Shakespeare auf und geben ihr folgende Nutzanwendung. Von Shakespeare wissen wir so gut wie nichts — der Leser, der in der Tat meist nicht viel von Shakespeare weiß, sagt: Sehr richtig! —; da wir nun von ihm nichts wissen, oder höchstens wissen — jetzt kommt eine haltlose Erfindung —: daß er der ungebildete Sohn niedriger, ungebildeter Eltern gewesen sein soll, so haben wir das Recht, ihm jede Befähigung zur Verfasserschaft so großartiger Werke abzustreiten und an seine Stelle irgend jemand sonst aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts zu setzen. Wählen wir nun gar einen Mann, der schon durch seine Lebenstellung Ansehen genießt und über dessen Erdengang wir genau unterrichtet sind, zudem einen Mann, der eine gewisse Rolle in der Geistesgeschichte seines Landes oder gar der Philosophie im allgemeinen gespielt hat, so gewinnt unsere Behauptung von vornherein an Wahrscheinlichkeit. Jedenfalls eine größere als die bloße Überlieferung, daß ein unbekannter William Shakespeare, Sohn eines noch unbekannteren John Shakespeare aus einem kleinen englischen Landstädtchen, ein Mensch, für dessen Bildung uns keine Schulzeugnisse vorliegen, die erhabenen Dichterwerke geschrieben hat, die, man weiß nicht durch welche geheimnisvolle Machen-

schaften, unter seinem Namen gehen. — Es wäre unmöglich, auch nur den geringsten Zweifel an Shakespeares Verfasserschaft seiner Dramen aufrecht zu erhalten, ohne die bis in unsere so hochgelehrte Zeit hereinragende Legende von „Shakespeares Unbildung."

Von mir wie von anderen ist mit unwiderleglichen Gründen schon längst der Nachweis geführt worden, daß dem Sohne des Bürgermeisters von Stratford, William Shakespeare, alle Quellen, aus denen man zu jener Zeit höchste Bildung schöpfen konnte, reichlich geflossen sind. Der Besuch einer gelehrten Schule, das Lesen von Büchern, namentlich von solchen, aus denen Dichter ihre besondere dichterische Bildung zu schöpfen pflegen, Umgang mit Schriftstellern, Schauspielern, Buchhändlern usw. — all das ist für die geistige Entwicklung William Shakespeares vollkommen verbürgt. Wenn heut ein literarischer Mann noch die Behauptung wiederholt: wir wissen so gut wie nichts von Shakespeare, — oder gar: es hat Shakespeare an der Möglichkeit gemangelt, sich die Vorbildung für seinen Dichterberuf anzueignen, so hat man das volle Recht, einem solchen Manne den Vorwurf der Unwissenheit, der Oberflächlichkeit und des literarischen Leichtsinns zu machen. Selbst in England, wo jene Legende von dem unbekannten und ungebildeten Shakespeare sich am längsten erhalten hatte, wird sie

heute von keinem einzigen ernsten Schriftsteller mehr wiederholt. Man gibt zu, daß wir über Shakespeare nicht so bis in alle Einzelheiten unterrichtet sind wie etwa über Lord Byron oder Tennyson; man bezeichnet aber auch dort jene Legende als wertlos und unhaltbar.

In Deutschland bin ich wohl der erste gewesen, der — in meiner „Geschichte der englischen Literatur" — mit aller Entschiedenheit jener unheilvollen Legende entgegentrat und mit voller Bestimmtheit das Gegenteil aussprach mit den Worten: „Entgegen jenem Aberglauben von unserm Nichtwissen über Shakespeare stehe an der Spitze des Abschnitts über ihn der wohlerwogene Ausdruck der Überzeugung: von keinem großen Dramatiker, von keinem großen englischen Dichter des 16. Jahrhunderts wissen wir so viel oder mehr als von William Shakespeare. Klar steht für jeden, der sich in ihn und seine Zeit vertieft, das äußere Lebensbild des Menschen Shakespeare in allen wichtigen Umrissen da; klar auch, soweit über das Geheimnisvollste der Erdenwelt, das Werden und Wirken des Genius, Klarheit bestehen kann, sehen wir ihn in die dramatische Bewegung jenes unvergleichlichen Jahrhunderts eintreten und sie gleich vom Anbeginn seiner Tätigkeit so stürmisch beflügeln, daß er bald einsam voranschreitet bis an seine letzten Ziele."

Will man die Unhaltbarkeit der jetzt etwa 200 Jahre alten Legende von unserm „Nichtswissen von Shakespeare" richtig beurteilen, ja sogar erstaunen über den Reichtum des uns hinterbliebenen Wissens von seinem Leben und seiner dichterischen Laufbahn, so muß man eingedenk sein: der gesellschaftlich verachteten Stellung der Schauspieler zu Shakespeares Zeiten; der Nichtachtung dramatischer Dichtungen selbst in der literarischen Welt, die in ihrer uns unbegreiflichen Verblendung das ganze zeitgenössische englische Drama als außerhalb der ernsten Literatur stehend ansah. Ein so literaturfreundlicher Mann wie Bodley, der Begründer der nach ihm genannten großartigen Bibliothek in Oxford, hat zu seiner Zeit bei keinem Menschen Anstoß erregt durch die Bestimmung seines Testamentes, wonach alle nur erdenkliche Literaturwerke unter die Bücherschätze in Oxford aufgenommen werden sollten, mit Ausnahme von Theaterstücken „und ähnlichem Zeug". Man muß ferner denken an den Brand des Globe-Theaters, dessen Mitbesitzer Shakespeare gewesen war, und worin zweifellos Handschriften und Beweisurkunden aller Art verbrannt sind. Kaum ein Menschenalter nach Shakespeares Tode brach der Bürgerkrieg in England aus; im Jahre 1642 wurde die Schließung aller Theater verhängt, was die Zerstreuung ihres gesamten Schriftenbe-

standes zur Folge hatte. Wie vieles an Urkunden und Handschriften ist sodann 1666 durch die große Londoner Feuersbrunst zu Grunde gegangen! Endlich kommt in Betracht die von Shakespeare und allen seinen dramatischen Zeitgenossen geteilte Ansicht, daß der Dramatiker seine Aufgabe erfüllt habe, wenn die Stücke geschrieben und aufgeführt seien, daß ihre Drucklegung anmaßend und obendrein für seine einzige Erwerbsquelle, die Aufführung im Theater, schädlich sei. Ganz entgegen dem Gerede, daß wir von Shakespeare nichts wissen, müssen wir über die Fülle der urkundlichen Beweise uns freuen, die ausreichen, den äußeren Rahmen seines Lebens zu umschreiben und auch seine außergewöhnliche Stellung schon für seine Zeit erkennen zu lassen.

II.

Nach der unglückseligen Legende von dem „Dunkel, in das Shakespeares Leben gehüllt" sei, hat sich bei vielen gebildeten Menschen, die keine besonderen Shakespeare-Studien getrieben haben, etwa dieses Bild von Shakespeares Stellung in der englischen Literatur festgesetzt. Ein in weiteren Kreisen als denen der regelmäßigen Theaterbesucher völlig unbekannter Schauspieler, der Sohn unbekannter Eltern niedrigsten Standes aus einem englischen Landstädtchen,

ist, seinen Zeitgenossen unbekannt, durchs Leben gegangen, ist unbeachtet in Stratford gestorben, und eines Tages, lange nach seinem Tode, sind plötzlich 37 Dramen im Druck erschienen, die seinen Namen trugen. Die Lebenskraft jahrhundertealter Legenden ist stärker als das Wachstum der Wahrheit im Kampfe mit der Legende. Die so sonnenklare Wahrheit, an der jetzt kein ernster Shakespeare-Forscher zweifelt und die nun endlich auch von allen Menschen mit höherer Allgemeinbildung gekannt sein sollte, ist vielmehr diese. Schon der Umstand, daß Shakespeare Schauspieler und Mitbesitzer des angesehensten Londoner Theaters war, beweist, daß er zu den höchstgebildeten Klassen gehörte, denn ungebildete bedeutende Schauspieler hat es überhaupt nie gegeben, damals so wenig wie heute. Ob er ein besonders hervorragender Schauspieler gewesen, wissen wir nicht mit Sicherheit; es wäre auch ohne Bedeutung. Ein so angestrengt schaffender Dichter wie Shakespeare wird sich schwerlich zu den großen Rollen, nicht einmal in seinen eigenen Stücken, gedrängt haben. Er muß, ganz abgesehen von seiner Stellung als Dichter, sich aus der Masse selbst der Bühnenleute bemerkenswert herausgehoben haben, sonst hätte er nicht in geradezu freundschaftliche Beziehungen zu so hochstehenden Aristokraten wie z. B. dem Grafen von Southampton

gelangen können, dem er einige seiner Dichtungen mit ehrerbietigen, aber nicht kriechenden Widmungen zugeeignet hat.

Das Erstaunlichste aber an Shakespeares Dichterstellung in seiner Zeit ist die durch mehr als ein beredtes Zeichen bewiesene Tatsache, daß er schon den urteilsfähigsten seiner Zeitgenossen als Haupt- und Mittelpunkt der ganzen englischen Literatur erschien — er, der angeblich unbekannte Schauspieler! Was immer heute oder in Goethes schwärmerischer Jugendzeit die stürmische Shakespeare-Begeisterung an Lobpreisungen hervorgebracht, es wird überboten durch ein Zeugnis aus Shakespeares 34. Lebensjahr. Francis Meres, ein gelehrter Cambridge-Mann, Geistlicher und Schullehrer, zieht in seiner Spruchsammlung vom Jahre 1598 einen Vergleich der lebenden englischen Dichter mit den griechischen, lateinischen und italienischen und gibt dabei eine erschöpfende Übersicht über die zeitgenössische Literatur Englands. Shakespeare gilt ihm für den größten Schriftsteller seiner Zeit. In seiner Hochschätzung des Dichters geht er so weit, von ihm zu rühmen: „Sprächen die Musen englisch, so würden sie in Shakespeares Redeweise sprechen.“ Er erklärt ihn unter den Engländern „für den ausgezeichnetsten in beiden Gattungen der Bühnendichtung, der Tragödie wie der Komödie“. Er nennt die Titel von 6 Tragödien und 6 Lustspielen

Shakespeares, die bis dahin also von ihm bekannt geworden sein mußten, und erwähnt auch seine „honigsüßen Sonette“ und die erzählende Dichtung Lucretia. — Aus demselben Jahre wie dieser Hymnus auf Shakespeare von Meres, stammt ein Gedicht eines jungen Dichters Richard Barnfield, der Shakespeares Namen geradezu die Unsterblichkeit prophezeit. Nun kann man sich in dem damaligen ziemlich kleinen London, in dem Schriftsteller, Bühnendichter und Schauspieler im täglichen Verkehr miteinander standen, doch gar keine andere Kenntnis Shakespeares bei den Männern von der Feder vorstellen, als die aus dem persönlichen Verkehr. Zum Überfluß sind uns aber auch farbenreiche Berichte aus unmittelbarer Anschauung über das gesellige Leben des Dichter- und Künstlerkreises um Shakespeare sicher überliefert, und nach allen diesen Berichten hat Shakespeare schon bei den ihm nächststehenden Zeitgenossen persönliche Liebe und Bewunderung erregt. Es ist ein unfaßbarer Unsinn, daß ein Mann wie Shakespeare 22 Jahre inmitten einer Dichter- und Künstlerwelt gelebt haben sollte, ohne daß seine Mitstrebenden ganz genau gewußt hätten, wie es mit ihm literarisch bestellt sei. Es fehlt auch nicht an urkundlichen Zeugnissen dafür, daß die Einsicht in Shakespeares Überlegenheit über die mehr gelehrten Dichter um ihn herum,

so namentlich über den gelehrten Ben Jonson, bei den scharfsichtigeren Beobachtern schon damals durchgedrungen war.

So wenig unbekannt war Shakespeare seinen Zeitgenossen, und zwar den kenntnisreichsten unter ihnen, daß trotz der Zerstörung durch Feuersbrünste und durch alle Stürme der Jahrhunderte, ein Sammelwerk unter dem Titel „Ein Jahrhundert des Ruhms" erscheinen konnte, in dem allein für die Zeit von 1591 bis zum Todesjahre Shakespeares 1616, nicht weniger als 255 zeitgenössische Stimmen über Shakespeare vereinigt sind, darunter viele von solchen, die mit ihm im engsten persönlichen Verkehr gestanden. Man wird zugeben, daß dies für einen „unbekannten Schauspieler" etwas reichlich ist.

Braucht man darauf hinzuweisen, daß William Shakespeare, das mitbesitzende Mitglied der Globe-Theatergesellschaft, als Dichter der stets unter seinem Namen aufgeführten Stücke doch zweifellos bei deren Einstudierung mitgewirkt haben muß? Welche Vorstellung hat man von den Schauspielern, die Stücke wie „Romeo und Julie", „Hamlet", „Othello", „Lear", „Coriolan", „Julius Cäsar" zur Aufführung brachten, und die sich trotz des unmittelbaren täglichen Zusammenwirkens während eines Menschenalters mit ihrem Kollegen Shakespeare auch nur einen Tag über dessen dichterische Befähig-

ung hätte täuschen lassen? Es bedarf zur richtigen Erkenntnis dieses so klaren Sachverhaltes gar keiner besonderen Shakespeare-Gelehrsamkeit; die Kenntnis der gewöhnlichsten Vorgänge im Menschenleben reicht vollkommen dazu aus.

Es gibt aber außer allen andern zahllosen urkundlichen Beweisen für Shakespeares und nur Shakespeares Verfasserschaft seiner Dramen e i n e Urkunde, auf die der Wahnsinn oder der Unverstand wie auf Granit beißt: die erste Gesamtausgabe, die sogenannte erste Folio, von Shakespeares dramatischen Werken aus dem Jahre 1623. Sie ist veranstaltet von seinen beiden Mitschauspielern John Heminge und Henry Condelle. Die beiden liebevollen Herausgeber, die Shakespeare genau gekannt und geliebt haben, wie sie selbst sagen, haben ihrer Ausgabe ein Bild des Dichters, eine Widmungsschrift an zwei Männer vom höchsten Adel und eine Vorrede an den „großen, weiten Leserkreis" vorangesetzt. In dieser Vorrede erklären sie, warum sie als Stellvertreter des verstorbenen Dichters zu der Herausgabe geschritten sind. Wie nahe die beiden Herausgeber Shakespeare persönlich gestanden, das bekennen sie in der Widmung an die Grafen Pembroke und Montgomery. Dann folgt in der ersten Gesamtausgabe von Shakespeares Dramen jener berühmte Nachruf Ben Jonsons: „Dem Andenken meines geliebten

Freundes, des Verfassers William Shakespeare, und dessen, was er uns hinterlassen", worin nicht nur ein geradezu prophetisches Hinzeigen auf Shakespeares Weltstellung als Dichter, sondern auch die unzweideutigsten Beweise der Kenntnis Ben Jonsons von Shakespeares persönlichen Verhältnissen sich findet. Darin nennt Ben Jonson, dem Shakespeare, der Mensch, so bekannt gewesen, wie keinem anderen Dichter seiner Zeit, den großen Toten zum erstenmale mit dem schon damals geflügelten Worte: „Süßer Schwan von Avon", spricht von Shakespeares Ehrenstellung bei Elisabeth und Jakob, rühmt mit einem viel richtigeren Verständnis, als das von sehr großen Literaturforschern bis ins 19. Jahrhundert hinein geschah, an Shakespeare nicht nur die natürliche Begabung, sondern sagt:

Auch deine Kunst, Shakespeare, muß ich erheben,
Denn ist auch Stoff des Dichters die Natur,
Wird Stoff zum Kunstwerk durch die Form doch nur.
Und wer will schaffen lebensvolle Zeilen,
Der muß viel schmieden, hämmern, feilen,
Muß an der Musen Amboß stehn wie du,
Die Formen bildend und sich selbst dazu;
Vielleicht bleibt doch der Lorber ihm verloren:
Ein Dichter wird gebildet wie geboren.
Du bistsl

War Shakespeare in Italien?

I.

Warum soll man dies durchaus zu erforschen suchen? Handelt sichs nicht auch nur wieder um eine der vielen philologischen Haarspaltereien und Mückenseihereien? Was gewinnen wir an Einsicht in Shakespeares menschliche und dichterische Entwicklung, was in die Art seines Schaffens, wenn wir nun wirklich mit voller Sicherheit ermittelt haben: er ist in Italien gewesen, oder er ist nicht in Italien gewesen —? Seit mehren Menschenaltern lockt die Beantwortung dieser Frage alle Shakespeareforscher mit besonderem Reiz, deutsche Shakespearekundige nicht zum wenigsten. Vorweg muß zugestanden werden, daß die Mehrzahl der bedeutendsten Darstellungen von Shakespeares Leben und Werken die Frage verneint, so noch in neuester Zeit das ausgezeichnete Buch von Sidney Lee über Shakespeares Leben. G. Brandes' Buch über Shakespeare spricht sich zweifelhaft, aber eher für die Reise aus. Ein nicht

übles Bilderwerk über Shakespeare von Professor L. Kellner bestreitet die Italienreise. Von namhafteren lebenden Shakespeare-Kennern sind mir eigentlich nur Hermann Conrad und Gregor Sarrazin bekannt, die mit voller Entschiedenheit sich dahin aussprechen: Shakespeare ist in Italien gewesen.

Mich hat in Shakespeares Leben von jeher wenig Äußerliches so mächtig angelockt, wie diese Frage. Es ist natürlich bei der bergehohen Literatur über ihn unmöglich, zu sagen, man habe alles gelesen, was auch nur über eine vereinzelte Shakespearefrage in den nahezu zwei Jahrhunderten der Shakespeareliteratur geschrieben wurde. Immerhin glaube ich nicht, daß mir etwas Wichtiges über diesen Punkt entgangen ist. Fasse ich alles Gelesene und sorgsam Geprüfte zusammen, so lautet mein abschließendes Urteil fast genau so wie das von Hermann Conrad: Ja! Shakespeare ist höchst wahrscheinlich in Italien gewesen! Ich spreche dies gleich zum Beginn dieser Untersuchungen aus, um dem Leser nahe zu legen, zuerst einmal seine eigene Ansicht über diese Frage — falls er sich eine darüber gebildet hat — mit der meinigen zu vergleichen; dann aber auch, um ihn zur schärfsten Kritik jedes einzelnen Beweispunktes aufzufordern.

Irgend eine unbezweifelbare Urkunde, englische oder italienische, über einen Auf-

enthalt Shakespeares in Italien gibt es nicht; wenigstens ist bis zur Stunde nichts derartiges aufgefunden worden. Ganz unmöglich ist es keineswegs, daß ein wunderbarer Zufall uns doch noch einmal irgend etwas Urkundliches über eine solche Reise nach Italien beschert. Schon einmal ist die Welt, die an solchen Forschungen teilnimmt, wie durch ein Wunder überrascht worden durch einen Glücksfund: K. Th. Gaedertz entdeckte vor Jahren in einem verstaubten und vergilbten Papierbündel der Utrechter Universitätsbibliothek die Federzeichnung eines holländischen Zeitgenossen Shakespeares, Johannes de Witts, die uns endlich ein getreues Abbild der inneren Einrichtung des altenglischen Theaters brachte. Bis dahin hatten über diesen nicht unwichtigen Punkt der Shakespearekunde in England wie in Deutschland die irrigsten Meinungen bestanden. Indessen einen solchen Glücksfund zur Beurkundung einer Reise Shakespeares nach Italien haben wir bisher nicht zu verzeichnen; wir sind deshalb auf Zeugnisse anderer Art angewiesen, hauptsächlich auf die Zeugnisse in Shakespeares Werken selbst.

Je nach der Beantwortung unserer Frage mit ja oder nein gestaltet sich unsere Anschauung von Shakespeares dichterischer Schöpfungsweise. Einige seiner berühmtesten Dramen spielen auf italienischem Boden unter italienischen Menschen: hat er die

Grundlage seiner Auffassung von Menschen und Dingen im Lande selbst gewonnen, so erlangen wir ein Bild von seiner Art, Geschautes und Erlebtes in Dichtung umzusetzen, also einen uns sonst so gut wie ganz verschlossenen Einblick in Shakespeares Innenleben. Mit so allgemeinen Redensarten wie der von der „unverkennbaren italienischen Ortsfarbe" in Stücken wie Romeo und Julia, Kaufmann von Venedig, Othello kommen wir bei der Untersuchung einer so scharf zugespitzten Frage nicht aus, die ja nur mit ja oder nein beantwortet werden kann. Nur zu leicht schleicht sich nämlich hierbei der gewöhnliche Fehler des Beurteilers ein, seine schon lange vorher gewonnene Stimmung zu übertragen auf eine voraussetzungslose Untersuchung. Wir haben uns, solange wir Shakespeare kennen, daran gewöhnt, zum Teil durch die Art der Bühnendarstellung, dann durch die Äußerlichkeiten italienischer Namengebung, italienischer Verhältnisse aller Art, durch die unbewußte Erinnerung an die italienische Urquelle zu Shakespeares Drama, in Romeo und Julia italienischen Himmel zu erblicken, italienische Lüfte zu atmen, und können uns kaum noch vorstellen, daß die schwüle Sommernacht der bräutlichen Liebesfeier, daß der dämmernde Morgen mit dem liebenden Streit, ob die Nachtigall, ob die Lerche gesungen, irgend einen andern Schauplatz haben

könnten als einen italienischen. Ähnlich steht es mit unsern Anschauungen der echtitalienischen Farbe im Kaufmann und im Othello. Dergleichen nenne man Stimmung, Vorurteil oder wie immer, — ein Urteil, nun gar eine wissenschaftliche Überzeugung ist das nicht. Welche Täuschungen hierbei unterlaufen können, lehrt das klassische Beispiel von Schillers Wilhelm Tell. Wüßten wir nicht mit vollkommener Sicherheit, daß Schiller tatsächlich niemals über die Grenzen Deutschlands hinausgekommen, daß er niemals einen Fuß in die Schweiz gesetzt hat, so würden wahrscheinlich strenge Philologen aus den mit absichtlicher Genauigkeit in den Tell eingestreuten liebevollen Ortschilderungen eine Reise Schillers nach der Schweiz folgern. Also mit der bloßen Ortsfarbe, die über einige Shakespearedramen ausgestreut scheint, ist es für die Beantwortung der Frage nach Shakespeares Aufenthalt in Italien nicht getan.

Aber ebensowenig beweiskräftig sind einzelne Verstöße gegen die treue Darstellung von Äußerlichkeiten. Selbst seine gröbsten Irrtümer in dieser Beziehung reichen nicht hin zum zwingenden Beweise der Unmöglichkeit einer Reise Shakespeares nach Italien. Irrtümer aller Art waren und sind noch heute selbst bei einem Aufenthalt in fernen Landen etwas ganz Gewöhnliches. Auch hierfür lassen sich unschwer in den Werken un-

serer vielgereisten Dichter Beweise anführen. Ich zweifle nicht, daß ein strenger kritischer italienischer Durchmusterer z. B. von Paul Heyses Novellen aus Italien zahlreiche Verstöße gegen die unbedingte Genauigkeit der Darstellung von Land und Leuten nachweisen könnte. Ich ziehe daraus die Schlüsse: noch so getreue Darstellungen fremden Lebens sind kein unbedingt zwingender Beweis dafür, daß ein Schriftsteller das fremde Land mit eigenen Augen geschaut; — Irrtümer beweisen noch nicht seine Unkenntnis; — noch so genaue Erwähnungen von Einzelheiten fremdländischen Lebens sind kein strenger Beweis für; — Verschweigungen allgemein bekannter Tatsachen sind kein Beweis gegen.

Man sieht, wie außergewöhnlich schwierig die Beweisführung in dieser durch keine Urkunde schwarz auf weiß beglaubigten Frage ist, und so wird denn auch eine mit noch so vielen Einzelbeweisen ausgestattete Untersuchung niemals ganz ohne Rest abschließen.

Allgemein läßt sich über Shakespeares Arbeitsweise aus den jedermann zur bequemen Nachprüfung vorliegenden Tatsachen etwa folgendes sagen. Er zeigt eine große Vorliebe für italienische Stoffe. Auch andere dramatische Zeitgenossen Shakespeares haben gelegentlich italienische Stoffe, besonders aus altitalienischen Novellen gezogene, be-

handelt; so häufig wie bei Shakespeare ist das bei keinem andern englischen Dramatiker des 16. Jahrhunderts Brauch. — Er besitzt eine Kenntnis der italienischen Sprache, die zwar nicht unbedingt eine Erlernung oder Befestigung in Italien beweist, die aber immerhin das Maß des in den zeitgenössischen Dramen sonst vorkommenden italienischen Sprachstoffes übersteigt. — Er hat eine besondere Vorliebe für italienische Personennamen, männliche wie weibliche; er wendet sie richtig an, ja es kommen bei ihm eine Anzahl „sprechender Namen" vor, wie z. B. Nerissa (für Nericcia), um ein schwarzbraunes Mädchen zu bezeichnen.

Sodann: um den Grad der Beweiskraft Shakespearischer Ortschilderung für unsere Frage richtig zu schätzen, vergegenwärtige man sich, daß Shakespeare im allgemeinen sich aus der „realistischen" Schilderung der Äußerlichkeiten sehr wenig macht. Um so auffälliger wird die Häufung von Einzelangaben über Örtlichkeiten, Sitten, Kleidung usw. in seinen italienischen Stücken. Manchmal hat man das Gefühl, als finde ein absichtliches Auskramen erlebten Wissens statt.

Endlich noch eine allgemeine Vorbemerkung über die Frage: besteht denn irgend eine geschichtliche Wahrscheinlichkeit für eine Reise Shakespeares nach Italien? Die gewöhnliche Vorstellung bei nichtgelehrten

Shakespearefreunden ist die, daß der Dichter als ein armer Teufel von Schauspieler unmöglich eine so kostspielige Reise gemacht haben könne, und daß man im 16. Jahrhundert doch nicht wie heute nach Italien zu reisen pflegte. — Alle diese Unwahrscheinlichkeiten verwandeln sich bei näherer Kenntnis englischer Zustände im 16. Jahrhundert in das Gegenteil. Arme Teufel oder nicht, — die meisten seiner Kameraden vom Theater sind nach Italien gereist, so z. B. Ben Jonson, aber auch andere. Eine Italienreise war damals unter den höheren Klassen und in den literarischen Kreisen Englands etwas nahezu ebenso Gewöhnliches wie heutigen Tages. Zudem wissen wir — wer sich genauer hierüber unterrichten will, lese das klassische Werk von Albert Cohn „Shakespeare in Germany" —, daß z. B. in Deutschland gegen das Ende des 16. Jahrhunderts englische Schauspielertruppen eine ganz bekannte Erscheinung waren, daß sie in einer Reihe von norddeutschen und süddeutschen Städten gespielt haben, und zwar in englischer Sprache. Aus einigen Titeln der von ihnen aufgeführten Stücke sind wir sogar zu der Vermutung berechtigt, daß gewisse Dramen Shakespeares selbst, wenn auch vielleicht stark umgearbeitet, schon bei Shakespeares Lebzeiten oder bald nach seinem Tode in Deutschland gespielt wurden. Wenn nun gar zu alledem die urkundlich feststehende Tatsache kommt,

daß es in Shakespeares Schauspielerleben ein bestimmtes Jahr gibt, in dem für ihn in London als Künstler keine Beschäftigung war, so ist die Möglichkeit, ja die Wahrscheinlichkeit bewiesen, daß der Dichter jene Unterbrechung seiner gewohnten künstlerischen und erwerblichen Tätigkeit zu einer Reise ins Ausland benutzt haben könne. Im Jahre 1593 waren wegen eines Ausbruches der Pest sämtliche Theater Londons geschlossen; damit haben wir auch, wenn Shakespeare nach Italien gereist sein sollte, das Jahr, das mit der größten Wahrscheinlichkeit als das seiner Reise bezeichnet werden kann.

II.

Nahezu ein Dutzend von Shakespeares Dramen hat Italien zum Schauplatz; seine italienische Bühne umfaßt das ganze Italien, von der Lombardei bis nach Sizilien. Hierbei fällt aber sogleich der große Unterschied auf zwischen der farbenreichen, bis in scheinbar kleinliche Einzelheiten sich vertiefenden Schilderung ganz bestimmter Städte und Landschaften — und der nur ganz obenhin andeutenden Behandlung anderer italienischer Gebiete. Eingehend werden eigentlich nur Venedig und Padua dramatisch geschildert; dagegen wird trotz reichlicher Gelegenheit für das Gegenteil über Rom nichts Eigenes

und Besonderes gesagt, auch nichts über Florenz, Neapel und Sizilien. Man hat die gar zu offenkundigen Hinweisungen auf eine genaue Kenntnis vieler Einrichtungen Venedigs und Paduas zu erklären versucht durch die Möglichkeit, dergleichen Belehrung entweder durch die schon damals vorhandenen englischen Reisebeschreibungen Italiens oder aus dem Munde englischer oder italienischer Kenner des italienischen Dramenschauplatzes erfahren zu haben. Möglich ist auch dies, denn was wäre nicht alles möglich! Aber dann bliebe jener Unterschied zwischen dem Reichtum der Dichterpalette für die zwei Städte — und der Armut für alle anderen erst recht verwunderlich. Was hätte wohl näher gelegen, als in den Römerstücken allerlei Ortskenntnisse zu beweisen, oder doch vorzuspiegeln, z. B. von Roms alten Bauten. Auch über Rom konnte Shakespeare aus Büchern und aus lebender Menschen Munde ebensoviel, wenn nicht noch mehr als über Venedig und Padua erfahren. Nun vergleiche man aber die Dürftigkeit seiner Einzelangaben über Rom mit der Fülle von offensichtlich mit Lust und Liebe und ohne zwingende Notwendigkeit angebrachten Erwähnungen zeitgenössischer Einrichtungen und Zustände in Venedig und Padua!

Daß hierbei auch kleine Irrtümer sich einschleichen, erklärt sich einfach genug durch die Tatsache, daß Shakespeare ja nicht wie

ein wissenschaftlicher Forscher oder gar wie ein Verfertiger von Reisehandbüchern gereist ist. Vieles, sehr vieles, was einem Nichtdichter, zumal auf Befragen, klar geworden wäre, ist Shakespeare unklar geblieben; anderes dagegen, woran die meisten achtlos vorübergegangen, hat auf ihn einen bleibenden Eindruck gemacht, wer weiß aus welchen Gründen. Eines der merkwürdigsten Beispiele gerade hierfür ist die überraschende Stelle im Othello, in der Shakespeare seine genaue Kenntnis der besonderen venezianischen Nachtpolizei verrät. Brabantio hat die Nachricht von der Vermählung Desdemonas erhalten und ruft seinen Dienern zu, sie sollen Waffen holen, „and raise some special officers of night." Diese Stelle ist von allen deutschen Übersetzern falsch wiedergegeben worden. Bei Schlegel heißt es farblos und dazu unrichtig: „holt ein paar Hauptleute von der Wache." Nun belehrt uns der kürzlich verstorbene Theodor Elze in seinen ausgezeichneten „Venezianischen Skizzen zu Shakespeare", daß es im 16. Jahrhundert in Venedig eine „besondere" (special) Behörde gab, „welcher die nächtliche Polizei übertragen war und welche alle unter dem Schleier der Nacht begangenen Verbrechen verfolgte und bestrafte. Diese aus sechs Edelleuten bestehende Polizei führte den Amtstitel: „i signori di notte al criminal." Konnte Shakespeare diese Behörde in poetischer Sprache

besser als durch einen Vers von den „special officers of night“ übersetzen? Wer weiß, bei welcher vielleicht wenig angenehmen Gelegenheit Shakespeare mit der venezianischen Nachtpolizei einmal genauere Bekanntschaft gemacht hat!

Man hat einen Einwand gegen Shakespeares Reise nach Italien damit zu begründen versucht, daß er von keiner der auf seinem Wege dorthin berührten Städte Belgiens oder Frankreichs oder Deutschlands eine genauere Andeutung in einem seiner Stücke anbringt. Was wissen wir aber davon, auf welchem Wege Shakespeare nach Italien gereist ist? Gar nichts. Er kann ja sogar zur See, etwa nach Genua, gereist sein. Oder er ist so eilig durch die dazwischenliegenden Länder gereist, daß ihm keine durch einen längeren Aufenthalt gewonnene genaue Kenntnis irgend einer Stadt haften blieb. Aber selbst wenn das alles nicht zutrifft, — wissen wir denn nicht aus viel jüngerer Zeit, daß auch andere große Dichter mit keinem Worte die tiefsten örtlichen Eindrücke ihres Lebens in ihren Dichtungen widerspiegeln? Wer würde z. B. aus Schillers Dramen irgend etwas über seinen Aufenthalt in der Karlschule, über die Jugendzeit in Lorch, ja sogar über Jena und Weimar erfahren? Auch über seinen Aufenthalt in Berlin finden sich nur in einigen Briefen Bemerkungen, darunter so gut wie keine mit nur örtlicher Schil-

derung. Wie nun aber, wenn diese Briefe Schillers ebenso verloren gegangen wären wie sämtliche Briefe Shakespeares?

Die beiden Dramen, in denen sich die meisten Beweise für Shakespeares genaue Kenntnis italienischer Örtlichkeiten und Zustände kundgeben, sind: Der Kaufmann von Venedig und Othello. Ich lege kein Gewicht auf das Vorkommen solcher Wörter wie Signoria, Doge usw., denn solche Dinge kannte schon damals jeder gebildete Engländer, auch ohne in Italien gewesen zu sein. Die Quelle des Kaufmanns von Venedig, eine Novelle des Toskaners Giovanni Fiorentino, verlegt den Wohnsitz Porzias nach einem Seehafen Belmonte an der Ostküste Italiens und zwar, nach den Angaben für die Dauer der Schiffahrt dorthin, in die Gegend von Ancona. Bei Shakespeare liegt der reizende Landsitz Porzias, Belmont, offenbar in nächster Nähe von Venedig auf dem Festland, ist also eine der zahlreichen Villen an der Brenta, die damals, wie noch heute, das herrliche Landschaftsbild schmückten. Ist diese Verlegung eine zufällige? Sollte sie nur aus dramatischen Bedürfnissen entstanden sein?

Shakespeare kennt das Fährboot, auf dem man von Venedig nach dem Festland gelangte; er gebraucht dafür das englische Wort *traject*, die genaueste Wiedergabe des echtvenezianischen Ausdrucks *traghetto*.

Ist es ein bloßer Zufall, daß Shakespeare von einem in nächster Nähe von Belmont gelegenen Frauenkloster spricht, und daß tatsächlich ein Kloster der Benediktinerinnen dort bestanden hatte?

Viel entscheidender aber ist eine Umwandlung der italienischen Quelle für die Person des Richters, in dessen Gewande Porzia den furchtbar verschlungenen Knoten als weiser Daniel löst. In Fiorentinos Novelle nimmt Porzia Maske und Gewand eines zufällig durchreisenden jungen Richters aus Bologna an. Dem Romantiker Shakespeare hätte auch dieser nebensächliche Zug genügen können. Er hat ihn vollständig geändert, hat Porzia als Vertreterin eines von ihm mit den reichsten Ruhmesfarben geschilderten, weit über Venedigs Herrschgebiet bekannten älteren Richters, einer Zierde seines Standes, erscheinen lassen. Hat es wohl gar zu Shakespeares Zeiten einen hochberühmten Richter Dr. Bellario gegeben? Einen dieses Namens nicht gerade; aber an der Universität Padua lebte damals der gefeierte Rechtslehrer Otonello (Othello?) Descalzio, geboren 1536, gestorben 1607. Alles, was von ihm urkundlich berichtet wird, stimmt Zug für Zug mit dem, was Shakespeare in dichterischer Verkürzung im Kaufmann von Venedig über ihn berichtet (Akt IV, Szene I). Was liegt näher, als daß Shakespeare in Venedig oder in Padua von jenem Richter ge-

hört, der mehr als einmal ganz nach der Art Porzias peinlich Angeklagte, so auch deutsche Studenten in Padua, durch seinen Scharfsinn und seine Beredsamkeit vom Tode gerettet hatte? — Möglich ist freilich auch hier wieder, daß Shakespeare von jenem Descalzio in England gelesen oder gehört hat; ist dies aber wahrscheinlicher, als daß er ihn in Padua persönlich gekannt oder im Umgange mit Studenten, etwa mit den dänischen Studenten Rosencrantz und Güldenstern, die damals in Padua immatrikuliert waren, von ihnen vernommen hat? Warum ist er nicht bei der bequemen Form geblieben, die er in seiner Quelle fand?

Das lockere Leben der Studenten in Padua kennt Shakespeare genau; Bassanio ist einer von ihnen, Lucentio in der Widerspenstigen ein anderer. Ist es gar so vermessen, anzunehmen, der 29jährige wandernde Schauspieler und angehende Bühnendichter William Shakespeare habe in Padua mit den Studenten verkehrt? Gab es doch Dutzende englischer Studenten dort, darunter ganz bekannte Namen aus den besten Familien. Ein Walter Scott war dort 1592 immatrikuliert; ferner ein Lucy, also ein Glied der edlen Familie, an deren Wildbestand der Jüngling Shakespeare sich einst im Schießen geübt haben mag. Von andern Nationen sei erwähnt ein Südfranzose, der als Del Bene eingeschrieben ist, — vielleicht

derselbe Herr Le Bon, einer der drei Freier Porzias?

Ist auch dies alles zufällig, oder ist es auch nur durch Mitteilung in England selbst an Shakespeare gekommen? — Die englischen Reisewerke über Italien hat man natürlich, soweit sie uns erhalten sind, genau auf alles durchforscht, was auf Shakespeare Bezug haben könnte. Für alle diese merkwürdigen Anspielungen auf italienische Menschen und Dinge findet sich in keinem zeitgenössischen englischen Reisewerk der geringste Anhalt.

Das Vorbild Shylocks ist in der italienischen Novelle ein namenloser Jude aus Mestre, dem bekannten Brückenkopf von Venedig. Shakespeare kann mit Mestre nichts anfangen, sondern versetzt seinen Shylock nach Venedig und genau dorthin, wo die venezianischen Juden im 16. Jahrhundert tatsächlich wohnten: ins Ghetto. Dieses Ghetto (von ghettare oder gettare = gießen), ursprünglich der Sitz der Regierungsgießerei, aus zwei kleinen Inseln bestehend, beherbergte zu Shakespeares Zeit eine über tausend Köpfe zählende Judengemeinde. Daß es in England damals keine Juden, also auch kein Ghetto gab, sei nur nebenbei erwähnt. Der Name Shylock aber wird von Theodor Elze mit einem noch jetzt vorhandenen venezianischen Judennamen Scialech wohl mit vollem Recht zusammengebracht, wie ja

auch Jessica ein echt hebräischer Mädchenname (Jiscah) ist, der im 16. Jahrhundert auch in italienischer Form vorkommt. — Soll auch hier Zufall oder mündliche Mitteilung in England zur Erklärung genügen?

Der Leser erinnert sich der Rolle, die der Rialto im Kaufmann von Venedig spielt. Heute denkt natürlich jeder an die berühmte Brücke. Shakespeare aber hat an die Brücke nicht denken können, denn zu seiner Zeit war sie noch nicht erbaut. Wohl aber hat er das damals schon vorhandene Wort gekannt und vollkommen richtig angewandt, denn es heißt bei ihm nicht nur „auf dem Rialto" (on oder upon the Rialto), sondern auch gelegentlich „in the Rialto", was natürlich auf eine Brücke nicht paßt. Zu Shakespeares Zeit war der Rialto ein Stadtteil; er war il rivo alto, das Hochgelände am Canal grande. So und nie anders wird bis ins 18. Jahrhundert hinein Rialto gebraucht und verstanden. Auf diesem Gelände versammelten sich die venezianischen Kaufleute zu einer Art von Börsenverkehr, und auf diese Versammlungen passen alle Erwähnungen des Rialto im Kaufmann von Venedig aufs trefflichste. Ja sogar die bekannte Frage Shylocks: What news on the Rialto? (Welche Neuigkeiten an der Börse?) findet ihre bestimmte Aufklärung durch die Einrichtung der venezianischen Regierung im 16. und 17. Jahrhundert, alle wichtigen eingelaufenen

Nachrichten zur Börsenstunde auf dem Rialto anschlagen zu lassen.

Weniger Nachdruck lege ich auf die geschichtlich feststehende Tatsache, daß die fremden Kaufleute in Venedig mit besonderen Vorrechten ausgestattet waren. Die Stelle in Akt III, Szene 3, in der Antonio von der „Commodity" — also von den Vorrechten — der Fremden spricht, worauf die Handelsblüte der Stadt sich gründe, braucht nicht gerade auf einer an Ort und Stelle gewonnenen Kenntnis zu beruhen; dergleichen wußte man sicherlich auch in London. Dagegen muß es wundernehmen, wenn Lorenzo in der 4. Szene des II. Akts davon spricht, sich nach dem Abendessen zu einer Maskerade begeben zu wollen, obgleich es nicht zur Karnevalzeit geschieht. Woher mag Shakespeare die doch nicht gewöhnliche Sitte der damaligen venezianischen vornehmen Jugend, und nur dieser, gekannt haben, sich abends in Mummenschanz auf lustige Abenteuer zu begeben?

III.

Woher hat Shakespeare den Namen Othello genommen? In der italienischen Quelle heißt es immer nur: der Mohr. Bis vor kurzem hatte ein Kritiker nach dem andern die Bemerkung in einer Ausgabe Shakespeares von Johnson und Steevens aus dem

Ende des 18. Jahrhunderts abgeschrieben. Steevens hatte behauptet, er habe den Namen in einem alten englischen Stück von Reynolds: „Gottes Strafe für Ehebruch" gefunden, in dessen Inhaltsangabe es heiße: „Sie heiratete Othello, einen alten deutschen Soldaten." Im 35. Bande des Shakespeare-Jahrbuchs habe ich, gestützt auf die eingehende Untersuchung des Sachverhalts durch eine junge Shakespearegelehrte, Fräulein Hanna Lindberg aus Helsingfors (jetzt Frau Dr. Hecht), bekannt gemacht, daß in keiner einzigen Ausgabe jenes alten Dramas, von dem Steevens spricht, der Name Othello genannt wird. Steevens hatte sich eine der bei ihm nicht seltenen bewußten Irreführungen zu schulden kommen lassen; seine Angabe wurde aber von allen Herausgebern des Othello bis heute gläubig nachgeschrieben. — Noch einmal also: woher konnte Shakespeare den italienisch klingenden, aber doch einigermaßen fremd anmutenden Namen haben? Er scheint eine Abkürzung aus Otonello zu sein, und diesem Namen sind wir schon vorhin begegnet. Richtig hat denn auch Theodor Elze nach langen Forschungen in älteren Venezianer Urkunden den vollen Namen Othello als Familiennamen entdeckt: ein Othello aus Bassano hat 1573 vor der venezianischen Inquisition als Angeklagter gestanden. Der Name ist also im venezianischen Gebiet zu Shakespeares Zeiten vor-

gekommen, im Leben wahrscheinlich öfter als in Urkunden.

Der Othello gibt uns überhaupt allerlei merkwürdige Hinweisungen auf Shakespeares Beziehungen zu Italien. Der Stoff findet sich zuerst nachweisbar in der italienischen Novelle von Giraldi Cinthio, italienisch zuerst 1565 erschienen, dann in verschiedenen Auflagen zu Venedig wiederholt, deren beide erste in den Jahren 1574 und 1580 gedruckt. Eine französische Übersetzung ist aus dem Jahre 1584 bekannt, eine englische gar nicht. Man hat also zu wählen zwischen einer Quelle zu Othello in italienischer oder in französischer Sprache.

Die Benennung des Hauses, in dem Othello verweilt: „Zum Bogenschützen" (also italienisch Al Sagittario) ist zwar bis jetzt nicht als ein wirklich so genanntes öffentliches Gebäude oder, was wahrscheinlicher, als ein Gasthaus im 16. Jahrhundert nachgewiesen; die Form aber bei Shakespeare „The Sagittary" ist genau dieselbe wie für viele andere venezianische Gasthäuser jener Zeit. Der Name mag frei erfunden sein: dann verrät er Shakespeares Kenntnis des Italienischen und italienischer Gasthausbezeichnungen; — oder er ist der selbstgesehenen Wirklichkeit entnommen: dann ist er erst recht ein sprechender Beweis für Shakespeares persönliche Kenntnis Venedigs.

In der italienischen Novelle von Giraldi ist mit keinem Worte die Rede von einer heimlichen Vermählung Desdemonas, sondern nur von einem gewissen Widerspruch der Verwandtschaft gegen die Ehe mit einem Mohren. Gewiß ist die Umwandlung, die Shakespeare vorgenommen hat, dramatisch von hohem Wert: ohne sie hätten wir nicht den unvergleichlich dramatischen ersten Akt. Ist aber Shakespeare so ganz von selbst auf die Wendung mit der heimlichen Ehe gekommen? Wie nun, wenn sich, kurz bevor Shakespeare nach Italien gereist, in der Nähe von Venedig ein ganz ähnlicher Fall abgespielt hätte wie der mit der heimlichen Ehe Desdemonas? Im Jahre 1575 flüchtete ein junges Edelfräulein aus Padua ins Kloster und wurde von hier durch ihren Liebsten, einen ihr an Jahren bedeutend überlegenen Grafen Collalto, zum Traualtar geführt. Ihr Vater hatte sie einem andern Manne vermählen wollen, doch hatte sie sich standhaft seinem Willen widersetzt und war zum Schein lieber in ein Kloster gegangen. Der erzürnte Vater — wie Brabantio im Othello — verklagte den Entführer und Gatten seiner Tochter vor dem Rate der Zehn in Venedig, beschuldigte auch seine Tochter, sie habe ihm auf Anstiften ihres Gatten durch Zaubereien und Gifte nach dem Leben getrachtet. — Man vergleiche hiermit die Anklage Brabantios gegen Othello wegen

Anwendung von Zaubertränken. — Der klagende Vater wurde abgewiesen und starb bald nachher, genau wie Brabantio. Der Fall muß ungewöhnliches Aufsehen in Italien erregt haben, denn bei den damaligen Anschauungen über Eheschließungen der Töchter, ganz nach dem Willen der Eltern, gehörten Widerspruch, Flucht ins Kloster, Entführung und heimliche Ehe zu den seltesten Ausnahmen. — Auch dies ist kein unbedingt zwingender Beweis, aber er zählt unter den zahllosen Beweisen gewichtig mit.

In den Lustigen Weibern von Windsor spricht Shakespeare von venezianischen Kleidermoden, — auch kein starker Beweis, aber wieder ein Mosaiksteinchen zu dem großen Gesamtbilde von Shakespeares Italienkunde.

Im Kaufmann von Venedig (II, 2) bringt Gobbo dem Juden, in dessen Dienst sein Sohn Lanzelot steht, ein Paar Tauben zum Geschenk: ein scheinbar unbedeutender, harmloser Vorgang, der ebensogut aus dem Stück gestrichen werden könnte. Warum hat Shakespeare diesen Zug beliebt? Waren in England solche Geschenke der Eltern eines Dieners an die Dienstherrschaft etwa gebräuchlich? Nein, wohl aber in Venedig, wo noch bis heute vielfach die Sitte herrscht, daß der Dienstherrschaft von den Eltern des Dienstboten jährlich ein Paar Tauben ge-

schenkt werden. So gewinnt die gleichgiltige Szene eine ganz andere Färbung.

Die Kenntnis der näselnden Aussprache der Napolitaner (Othello III, 1) kann Shakespeare auch in London erlangt haben; größer ist die Wahrscheinlichkeit, daß er sie in Venedig oder sonstwo an Napolitanern selbst beobachtet hat.

Brabantio spricht von den „curl'd darlings", den jungen venezianischen Edelleuten. Auch dieser Ausdruck ist keine allgemeine Redensart bei Shakespeare, sondern er enthält frisches Leben und eigene Erinnerung: es war eine venezianische, nicht eine englische Sitte junger Stutzer, eine interessant machende, herabhängende Stirnlocke zu tragen. Dergleichen fällt einem Ausländer auf, und in Shakespeare ist die Erinnerung an jene ihm, dem Schauspieler, besonders bekannt gewordenen Stutzer noch lange nachher lebendig geblieben.

Was mag Shakespeare wohl bewogen haben, den Schauplatz in Der Widerspenstigen Zähmung nach Padua zu verlegen? Seine Quelle zwang ihn nicht dazu, sondern sie spricht von Athen. — Kann man ferner die Lombardei mit wenigen Worten besser veranschaulichen, als es Shakespeare in der ersten Szene der Widerspenstigen tut: fruitfull Lombardy, the pleasant garden of great Italy? Indessen solche allgemeine Bezeich-

nung konnte er in der Tat auch in London aufgegriffen haben. Sprechender ist aber seine den Nagel auf den Kopf treffende Bezeichnung Paduas als einer nursery of arts. Ein Kunsthistoriker, der Paduas Bedeutung für die italienische Kunstentwicklung des 15. und 16. Jahrhunderts mit einem kurzen Schlagwort angeben wollte, könnte keine zutreffendere Bezeichnung finden. In Italien selbst führte ja Padua von jeher den Namen der Mutter der Malerei. Wieviel oder wie wenig auch Shakespeare von den bildenden Künsten verstanden haben mag, — ist er in Padua gewesen, so hat er Giottos Wandgemälde dort in der Arena gesehen, und man hat ihm gesagt, was Giotto für die italienische Kunst bedeutete.

Ist es in diesem Zusammenhange gleichgiltig und zufällig, daß Shakespeare in dem Vorspiel zur Widerspenstigen, auch wieder ohne zwingende Not und in ganz freier Erfindung, von drei Gemälden spricht, und daß diese Gemälde nicht die ersten besten sind, sondern eines davon wahrscheinlich die Io von Correggio? Man lese die Stelle in der zweiten Szene der Einleitung, und man wird durchaus den Eindruck einer recht absichtlichen Auskramung bestimmter Kunsterinnerungen erhalten.

Die Erwähnung einer Paduaner Kirche des heiligen Lukas, die es tatsächlich gegeben hat, — gleichfalls in der Widerspensti-

gen —, bedeutet nicht viel, aber auch sie zählt mit.

Woher mag Shakespeare erfahren haben, daß man in Italien vielfach die Leichen in offenen Särgen und mit Blumenschmuck zu Grabe trug (Romeo und Julia)? In England bestand diese Sitte nicht; in Italien hatte sie sich bis in den Anfang des 19. Jahrhunderts erhalten. In der Quelle steht nichts davon.

Früher hat man aus der Stelle im Wintermärchen (V, 2), worin Shakespeare von Giulio Romano als von einem Bildhauer spricht, einen Beweis entnehmen zu können geglaubt für die Unmöglichkeit, daß Shakespeare in Italien gewesen sei. Nun bezeichnet aber Vasari den Maler Giulio Romano in den von ihm mitgeteilten lateinischen Grabschriften auch als großen Bildhauer. Ist es so unmöglich, daß Shakespeare, der ja kein Kunstgelehrter von Beruf war, tatsächlich vorhandene Bildhauerarbeiten von Giulio Romano gesehen hat, Bilder dagegen nicht, oder daß Romanos Bildhauerei auf ihn einen tieferen Eindruck gemacht hat als dessen Bilder?

Sodann noch einmal die oben erwähnte Häufigkeit italienischer Personennamen bei Shakespeare, die weit über das sonst beobachtete Maß im romantischen Drama des 16. Jahrhunderts hinausgeht. Bei Shakespeare

begegnet man etwa 110 italienischen Namen, davon vielen doppelt und dreifach, und immer in richtiger Formengebung. Das wirkliche Vorkommen auch weniger bekannt klingender italienischer Namen ist nachgewiesen, so z. B. Bentivoglio, Benvolio, Biondello, Jago, Lanzelot (Lancelotto — ein Lanceletto war Rektor der Universität Padua 1590/91), Lucentio, Paris (ein Graf von Lodron hieß so), Petrucchio (noch heute ein italienischer Familienname), Prospero. Von weiblichen Namen: Pazienza, für eine Kammerfrau ein treffender Name; Perdita, ein mit guter Kenntnis des Italienischen erfundener und des Wohllautes wegen umgestalteter Name; dann die Angelicas, Beatricen, Biancas, Hermiones usw. usw. Wie groß Shakespeares Neigung für die italienische Namengebung ist, das beweist sein Hamlet, worin er seine lieben Italienernamen Horazio, Franzisco, Bernardo, Reynaldo ohne Bedenken nach dänischem Boden verpflanzt, und sein in Wien spielendes Drama Maß für Maß mit Namen wie Vincentio, Angelo, Escalus (Scala), Claudio, Lucio, Isabella, Mariaṇna, Franziska. Es scheint Shakespeare ebenso ergangen zu sein wie so vielen andern Menschen, die ihr Leben lang die Erinnerung und Sehnsucht nach Italien nicht mehr los werden und gern gelegentlich ein bischen italienern.

IV.

Hält man es für wahrscheinlicher, daß der hübsche Vers zum Lobe Venedigs:

Venetia, Venetia,
Chi non ti vede, non ti pretia

in der Verlorenen Liebesmüh (Akt IV Szene 2), im Munde des Holofernes, in London von Shakespeare vernommen wurde und nicht vielmehr auf italienischem Boden?

Und woher konnte Shakespeare, der sich sonst gar kein Bedenken daraus machte, zeitgenössische englische Einrichtungen auch auf fremde Schauplätze zu übertragen, seine getreue Schilderung eines reichen italienischen Hausrats in der „Widerspenstigen" haben? Was er dort (Akt II, Szene 1) an orientalischen und anderen Kostbarkeiten aufführt, hatte er in England nicht gesehen; dagegen war es in den Häusern venezianischer Adelsgeschlechter gerade damals etwas Gewöhnliches. Man lese die Stelle aufmerksam, und man wird überwiegend Kunstgegenstände finden, die durch Venedigs Levantehandel vermittelt wurden.

In seiner Quelle zur Geschichte des Königsmordes im Hamlet fand Shakespeare, daß der König von seinem Bruder im offenen Kampfe erschlagen ward. In dem Gonzaga-Zwischenspiel des Hamlet wird der König in seinem Garten ermordet. — Was sagt

man nun zu folgender Begebenheit? Im Jahre 1592 wurde der Marchese Alfonso Gonzaga auf seinem Landsitz bei Mantua auf Anstiften seines Neffen um die Mittagzeit in seinem Garten von Banditen ermordet, weil der Neffe als einziger männlicher Erbe Hab und Gut des Oheims an sich reißen und die Tochter des Marchese heiraten wollte? Auch hier entsteht immer wieder die Frage: ist es wahrscheinlich, daß Shakespeare diese italienische Mordtat in London erfahren, und daß sie ihm dort einen so tiefen Eindruck gemacht hat, um ihn zu bestimmen, sie mit unverändertem Namen in den Hamlet aufzunehmen? Um wieviel einfacher und natürlicher erscheint uns dieser Vorgang, wenn wir uns vergegenwärtigen, daß Shakespeare ihn bei seinem Aufenthalt in Oberitalien 1593 an Ort und Stelle oder in der Nähe erfahren hat! — Ich halte den Beweis durch das Gonzaga-Zwischenspiel für einen der stärksten von allen.

Man hat natürlich gegen die Annahme der Reise Shakespeares nach Italien allerlei mehr oder weniger beweiskräftige Einwendungen erhoben. Soweit sie überhaupt einen wissenschaftlichen Wert haben, können sie natürlich nur darauf hinauslaufen, wie viele Verstöße gegen die Treue der örtlichen Schilderung Shakespeare begangen hat. Ich glaube, mit der Beweiskraft solcher Einwendungen, selbst wenn sie begrün-

det wären, steht es nicht so gut wie mit der vom Gegenteil. Es gibt gewisse Dinge in der Kenntnis fremder Länder, die ein Dichter des 16. Jahrhunderts kaum anders als durch Augenschein erfahren haben konnte. Das gehäufte Vorkommen solcher Kenntnisse ist ein Beweis für; noch so viele Abweichungen von der Genauigkeit örtlicher Schilderung sind kein zwingender Beweis gegen, denn ein Dichter ist nicht und will nicht sein ein Geograph oder ein Reisebuchverfasser. Man hat, um die Möglichkeit einer Italienreise Shakespeares auszuschließen, sich sogar des Beweises bedient, daß Shakespeare im „Kaufmann" einen Schifffahrtsverkehr zwischen Venedig und Mexiko voraussetzt, der nachweislich (?) im 16. Jahrhundert noch nicht bestanden hat. Ist das ein Beweis? Warum sollte ein englischer Dichter sich um diese untergeordnete Kleinigkeit venezianischer Handelsbeziehungen kümmern? Er hätte ein ganzes Jahr in Venedig zubringen und doch nicht erfahren können, daß kein venezianisches Schiff nach Mexiko fahre.

Man hat ferner an der Hand alter Urkunden nachgewiesen, daß zu Shakespeares Zeiten der Doge nicht Vorsitzender eines Gerichtshofs gewesen sei. Shakespeare brauchte aber durchaus das farbenprächtige Bild des Dogen, dessen Name überdies seinen Londoner Zuhörern bekannt war,

für die herrliche Szene im 1. Akt des Othello. Ich glaube, auch Goethe und Schiller würden trotz entgegenstehender Kenntnis der Wirklichkeit sich keinen Augenblick besonnen haben, zur Steigerung der dramatischen Wirkung diesen sachlichen Schnitzer zu begehen. Sie haben deren noch ganz andere begangen und aus denselben Gründen wie Shakespeare.

Dann aber ein Einwand, der von den meisten neueren Darstellern von Shakespeares Leben, z. B. von Sidney Lee und Kellner, für abschließend gehalten wird: zwei nach ihrer Meinung unbestreitbare grobe geographische Verstöße, so grob, daß man unmöglich angesichts solcher Irrtümer an eine Augenscheinkenntnis Italiens durch Shakespeare glauben könne. In den Beiden Veronesern schifft Valentin sich in Verona nach Mailand ein, als ob Verona und Mailand am Meere lägen. Gerade dieser vermeintliche Einwand gegen wird zu einem Beweise für! Nirgend wird in den Veronesern gesagt, daß es sich um eine Seereise handle; vielmehr wird nur von einem Einschiffen und einer Wasserfahrt gesprochen. Nun wohl, eine solche Wasserfahrt ist zur Not auch heute noch ausführbar; zu Shakespeares Zeiten war sie für unbemittelte Reisende, z. B. für wandernde Schauspielergesellschaften, das billigste und wohl auch das sicherste Beförderungsmittel. So viel

Kenntnis Oberitaliens, um zu wissen, daß Verona und Mailand keine Seestädte seien, konnte Shakespeare übrigens ebensogut in London aus einer beliebigen Landkarte schöpfen. Aber gerade die Angabe einer Wasserreise in jenem Gebiet spricht für persönliche Erinnerungen des wandernden Dichters.

Noch schlagender soll der Beweis gegen Shakespeares Aufenthalt in Italien sein durch die bekannte Stelle im Sturm (Akt I, Szene 2), worin nach der Behauptung Sidney Lees und Kellners „Prospero vor den Toren Mailands ein Seeschiff bestiegen habe". Der Leser schlage die Stelle auf, und er wird finden, daß Shakespeare den Prospero vor den Toren Mailands nicht ein Schiff, sondern eine Barke besteigen läßt, und daß er auf ein Schiff erst gebracht wird, nachdem er eine Bootfahrt von einiger Länge durchs Land „bis ans Meer" (to sea) gemacht hat. Abgesehen von der dichterischen Verkürzung der Fahrt bei Shakespeare könnte sich dies noch heute wiederholen. Aber gerade in dieser bei Shakespeare so auffallenden Genauigkeit der Angabe über die Art, wie man von Mailand ans Meer kommt, finde ich einen der überzeugendsten Beweise für Shakespeares Absicht, seinen Lesern zu sagen, daß Mailand nicht am Meere liegt. Ich will hieraus nicht einen Beweis für Shakespeares Aufenthalt in Italien ziehen; noch

weniger aber läßt sich aus jener Stelle irgend etwas für das Gegenteil beweisen.

Sollte sich aber in keiner der Dichtungen Shakespeares irgend ein ausdrücklicher Hinweis auf eine italienische Reise auffinden lassen? Wir haben ja von Shakespeare so wenige ganz persönliche Urkunden, daß nach dieser Richtung die Auffindung von Beweisstücken am unmöglichsten erscheint. Nun besitzen wir aber eine umfangreiche Sammlung von Gedichten Shakespeares, in denen er immerfort von sich in der Ich-Form spricht; sollten sich darin keinerlei Angaben über eine Reise ins Ausland, über eine längere Abwesenheit von England finden? Ich meine natürlich Shakespeares Sonette. Wie immer man über den Wert der Sonette als Urkunden für persönliche Erlebnisse des Dichters denken mag, — ihn vollkommen zu leugnen ist unmöglich. Wer das Geringste von dichterischer Art kennt, wird zwanglos, ohne den Dingen im mindesten Gewalt anzutun, in zahlreichen Angaben der Sonette, meist gerade in sehr untergeordneten, Persönlichstes aus dem Leben des Dichters erkennen. Kein großer Dichter hat je eine Sammlung von anderthalbhundert Gedichten geschrieben, alle in der Ich-Form, in denen alles Dichtung, nichts Wahrheit wäre. Einen unbedingten Beweis für eine längere Reise Shakespeares bietet vielleicht keine einzige Stelle. Indessen bitte ich den Leser, sich die So-

nette 44, 50, 51, besonders aber 97 und 98 einmal mit Rücksicht auf unsere Frage anzusehen. Ist es nur ein Phantasiespiel, wenn der Dichter von einem Geschiedensein spricht und gleich die Jahreszeiten genau bezeichnet:

Und doch war die Entfernung Zeit des Sommers,
Ein reicher Herbst von Segen angeschwellt.

In dem unmittelbar darauf folgenden Sonett (98) wird die Zeit der Abwesenheit erweitert und auch der Frühling genannt:

Abwesend war von dir ich in dem Lenze,
Als der April, in bunt fantast'schem Schmucke,
Der Jugend Geist in alle Dinge goß. —

Wie gesagt, kein einziger aller bisher aufgeführten Einzelbeweise zwingt widerspruchslos zu der Annahme einer Italienreise Shakespeares. Es handelt sich hierbei vielmehr um einen „Indizienbeweis", wie er so oft im Leben als die einzige Möglichkeit zur Erforschung der Wahrheit allein übrig bleibt. Kein Glied der Kette ist stark genug, um für sich die Beweislast zu tragen. Dagegen wird doch aus dem Steinchen, das sich an Steinchen fügt, allmählich ein Bild, und aus vielen schwachen einzelnen Gliedern wird zuletzt eine starke Kette. Wie ein Gericht in einer Frage über Leben und

Tod oder auch nur über Mein und Dein nach einem solchen Indizienbeweise urteilen würde, ist schwer zu sagen. Wer aber nicht als Richter zur Entscheidung berufen ist, sondern wessen Urteilspruch keine andere Folge hat, als die Meinung über eine reizvolle Frage der Literaturgeschichte so oder so zu gestalten, der darf ohne Furcht vor dem Vorwurf eines leichtfertigen Urteils in aller Ruhe aussprechen: Die Wahrscheinlichkeit einer italienischen Reise Shakespeares ist größer als die des Gegenteils.

Shakespeare im Urteil seiner Zeitgenossen.

Nicht um an dieser Stelle die ganze Torenfrage: Shakespeare oder Bacon? zu erörtern und die überwältigenden Beweise für Shakespeare und gegen jeden andern zum so und sovielten Male zu wiederholen; sondern um auch ungelehrte Leser durch unwiderleglich echte Urkunden aus der Zeit Shakespeares in den Stand zu setzen, sich ein Urteil über die Frage zu bilden, — dazu habe ich aus der großen Fülle des Urkundenstoffes einige der wichtigsten Beweisstücke herausgesucht und biete sie in dieser auch den Laien ohne weiteres zugänglichen Zusammenstellung.

Zum vollen Verständnis seien nur zwei kurze Betrachtungen vorausgeschickt. Die weitverbreitete Meinung über Shakespeares Stellung in der Literatur und im Theaterleben seiner Zeit ist bei den meisten nichtgelehrten Shakespearekennern noch heutigen Tages etwa diese: Um die Wende des 16. Jahrhunderts zum 17. hat es in London

einen Schauspieler William Shakespeare gegeben, der aus Stratford gebürtig war. Wir, die Menschen des 19. und 20. Jahrhunderts, wissen von seiner Persönlichkeit so gut wie gar nichts. Auch unter seinen Zeitgenossen hat er nahezu unbeachtet gelebt; hat am Londoner Globe-Theater zu der Schauspielergesellschaft gehört, die u. a. auch Shakespeares Dramen aufführte; hat Geld genug damit verdient, um sich in seiner Heimatstadt reichen Grundbesitz zu kaufen, und ist dann im Alter von 52 Jahren in Stratford gestorben, für die Literaturwelt in London verschollen und auch sonst unbekannt. Kurz, alles in allem ein sehr dunkles Dasein, von keinem Schimmer zeitgenössischer Berühmtheit erhellt. Erst Jahrhunderte nach seinem Tode ist durch den inneren Wert der unter seinem Namen verbreiteten Dramen William Shakespeare höher und höher in der Wertschätzung gestiegen, während zu seinen Lebzeiten kaum Einer sich um ihn gekümmert, niemand ihn als den großen Dichter gekannt und gepriesen hat. —

Auf dieser durch und durch falschen Voraussetzung ist das ganze Gebäude des heutigen Bacon-Wahns aufgerichtet worden. Die sorgsame Einzelforschung hat nachgewiesen, daß gerade umgekehrt über kaum einen andern dramatischen Dichter des 16. und 17. Jahrhunderts sich in den Druckwerken, die damals die literarische Kritik darstellten,

so viele aus persönlicher Kenntnis des Menschen und des Dichters William Shakespeare geschöpfte Erwähnungen von Zeitgenossen finden, wie gerade über den Bürgermeistersohn von Stratford. Es ist unwahr, daß er kaum beachtet in London gelebt und gewirkt habe; vielmehr läßt ihn die Fülle der zeitgenössischen Zeugnisse geradezu als den Mittelpunkt des dramatischen, ja des literarischen Lebens überhaupt zu seiner Zeit erscheinen.

Man muß sich nur die literarisch-kritischen Zustände zu Shakespeares Zeiten richtig vorstellen: von unserm heutigen, kaum noch zu übersehenden kritischen Betriebe; von der tausendfachen literarischen Beschäftigung mit Dichtern; von alledem, was heute in zahllosen politischen und literarischen Zeitschriften, Zeitungen und Büchern über unsere dichterischen Zeitgenossen zu lesen ist, war ja in jenen Tagen gar nicht die Rede. Es gab in London weder eine politische Zeitung, noch eine literarische Zeitschrift. Es gab keine Literaturgeschichte, keine Lebensbeschreibung großer Männer der Gegenwart, keine gedruckte Theaterkritik. Literarischer Ruhm flog von Mund zu Mund; fast alle Kritik war damals mündlich. Nur eine Art von kritischer Literatur jener Zeit läßt sich mit der unseres Zeitalters annähernd vergleichen: es gab eine nicht unbedeutende Flugblattliteratur.

Sodann denke man an die Vergänglichkeit von Flugblättern überhaupt; man denke an die große Londoner Feuersbrunst; an die Schließung aller Theater unter der Herrschaft der Puritaner; an die uns heute kaum noch begreifliche Mißachtung des Dramas als eines Zweiges der Literatur. Ist uns wegen aller solcher auf die Vernichtung hinarbeitender Umstände sicher nicht der zehnte Teil der damaligen Flugblattliteratur überkommen, so besitzen wir durch Zufälligkeiten aller Art immerhin eine erstaunlich große Zahl geretteter Flugblätter, die meisten in den beiden Hauptbibliotheken Englands, in der des Britischen Museums und in der Bodleyana zu Oxford, um uns einen Begriff zu machen von der merkwürdigen kritischen Betriebsamkeit des Shakespearischen Zeitalters. Nun wohl, in den geretteten literarischen Flugblättern jener Zeit, soweit sie sich mit dem Theater beschäftigen, aber auch in manchen andern, kommt kaum ein zweiter Name so häufig und so ehrenvoll vor wie der William Shakespeares, und zwar in den meisten Fällen mit solchen Einzelheiten, daß sie nur auf eine persönliche Bekanntschaft der Verfasser der Flugblätter mit dem Menschen, dem Schauspieler und dem Dichter Shakespeare zurückzuführen sind.

Sodann ein Zweites. Man vergegenwärtige sich doch einmal nach allgemeinmenschlichen Erfahrungen aus ähnlichen

Verhältnissen unserer Tage, wie die persönliche Kenntnis des Schauspielers und des Dichters Shakespeare bei seinen Berufsgenossen vom Theater und bei all denen, die über den Menschen und den Dramatiker berichten, etwa gewonnen und fortgesponnen sein mußte. Hält man es für menschenmöglich, daß die Theatergenossen eines Schauspielers unserer Tage, der zugleich ein großer Dramatiker wäre, und daß die zahllosen andern literarischen Menschen, mit denen ein solcher Schauspieler und Dichter fortwährend in Berührung käme, auch nur einen Augenblick sich in völligem Irrtum über die geistige, nun gar über die dichterische Befähigung der ihnen genau bekannten Persönlichkeit befinden könnten? — Und da wagt man angesichts der erdrückenden Fülle zeitgenössischer Urkunden aus persönlicher Kenntnis von dem Menschen und dem Dichter Shakespeare, die sinnlose Behauptung aufzustellen, daß die Theaterkameraden, die Tag für Tag mit ihm zusammen gewirkt, die seine Stücke gespielt, die mit ihm am Trinktisch zusammen gesessen, — oder daß die vielen andern zeitgenössischen Berichterstatter über Shakespeare, die mit ihm, Mensch zu Mensch, umgegangen, einen angeblich „ungebildeten Schauspieler, der kaum ordentlich schreiben gekonnt", „einen Menschen ohne jede höhere Bildung" nicht auf der Stelle in seiner Bedeutungslosigkeit er-

kannt; daß sie die Verfasserschaft der fälschlich unter seinem Namen gehenden Dramen nicht als einen niederträchtigen Schwindel durchschaut haben sollen?! —

Und nun, nach diesen zwei unentbehrlichen Vorbemerkungen, zu der Auswahl aus der Flugblattliteratur usw. des 16. und 17. Jahrhunderts über William Shakespeare.

Aus dem Jahre 1591 stammen vier Verse in einem Gedicht von Edmund Spenser, worin er bei einer Aufzählung zeitgenössischer Dichter zuletzt, „last not least", von einem Dichter mit dem Verkleidungsnamen „Aëtion" spricht und von dessen Muse rühmt, daß sie „gleich des Dichters Namen heroisch klinge". Man hat alle Verzeichnisse damaliger Dichternamen durchsucht, aber keinen andern als den Shakespeares, des „Speerschüttlers", gefunden, auf den Spensers Verse irgendwie passen können.

Aus dem Jahre 1592, also einer Zeit, als Shakespeare vielleicht sechs Jahre in London geweilt, stammt dann das berühmte Flugblatt des Dramatikers Robert Greene, worin er auf dem Totenbette seine dichterischen Zeitgenossen warnt vor dem zu immer höherem Ansehen aufsteigenden Shakespeare. Unter wörtlicher Anführung eines Shakespearischen Verses aus Heinrich dem Sechsten wirft er ihm mit nicht verhohlenem Neide vor, er sei „ein vollkommener Hans

Factotum" — was auf Shakespeares große Vielseitigkeit als Lyrikers, Erzählers in Versen, Dramatikers und Bearbeiters von Dramen deutet —, und er halte sich „für den einzigen Bühnenerschütterer (Shake-scene) des Landes", also mit unverkennbarer, witzig seinsollender und ungewollt ahnungsvoll vorausdeutender Anspielung auf Shakespeares Namen.

Diese gehässige Bemerkung Greenes kurz vor seinem Tode bewog einen andern Schriftsteller, Henry Chettle, im Dezember desselben Jahres zu einer öffentlichen Rechtfertigung Shakespeares, dessen persönliche Ehrenhaftigkeit und literarische Bedeutung er nachdrücklich hervorhebt. Er nennt Shakespeares Namen nicht ausdrücklich, aber das hatte ja Greene nach damaliger Art, oder sagen wir: nach der Art hinterlistiger Kritiker, auch nicht getan. Ein Zweifel daran, daß in Greenes Angriff wie in Chettles Verteidigung nur Shakespeare gemeint sein kann, ist ausgeschlossen.

Aus dem Jahre 1594 stammt ein Epigramm von John Weever, ausdrücklich Ad Guilelmum Shakespeare gerichtet, worin dieser zum erstenmal den Beinamen des „Honigzüngigen" erhält, der später in zahlreichen ähnlichen dichterischen Lobpreisungen Shakespeares wiederkehrt. John Weever rühmt in diesem Gedicht „Venus und

Adonis", „Lucretia", „Romeo" und „Richard" (den Zweiten).

Ich überschlage mehrere andere Erwähnungen Shakespeares und komme zu einer der wichtigsten zeitgenössischen Angaben über seine dichterische Tätigkeit aus dem Jahre 1598: von Francis Meres. Hierin wird bei einer Gegenüberstellung der zeitgenössischen englischen Schriftsteller mit den berühmtesten Dichtern des griechischen und römischen Altertums Shakespeare in einer Reihe mit Philip Sidney, Spenser, Marlowe u. a. genannt; dann folgt ein langer, geradezu begeisterter Hymnus auf Shakespeare, den Meres mit allen großen Dichtern des Altertums, mit Ovid, mit Plautus und Seneca, mit Pindar und Anakreon auf eine Stufe stellt. Auch Meres nennt Shakespeare honigzüngig, erwähnt Venus und Adonis, Lucretia, und spricht, was besonders wichtig ist, von den unter Shakespeares persönlichen Freunden verbreiteten „süßen Sonetten". Man stelle sich doch diese persönlichen Freunde einmal vor, denen „ein Schauspieler von keiner oder niedriger Bildung", — „ein Mensch, der kaum seinen Namen schreiben konnte", Abschriften von Sonetten zum Umlauf übergeben hatte, wie das damals vielfach bei Dichtungen der Fall war, die nicht ohne weiteres für die Öffentlichkeit bestimmt waren. Dieser Lobhymnus von Meres auf Shakespeare ist zugleich die wichtigste

Quelle für unsere Kenntnis der Entstehungzeit einer Anzahl Shakespearischer Dramen, denn die von Meres erwähnten Stücke müssen vor oder in dem Jahre 1598 entstanden sein.

Aus demselben Jahre 1598 haben wir einige Strophen des damals wohlbekannten Dichters Richard, Barnefield: „Eine Erinnerung an einige englische Dichter." Die letzten sechs der im ganzen 22 Verse besingen Shakespeare, nennen Venus und Adonis und Lucretia und prophezeien schon damals seinem Namen einen Platz „in des Ruhmes unsterblichem Buche".

Wie früh gewisse Verse von Shakespeare als geflügelte Worte im Gebrauch waren, lehren uns einige Verse des Dichters John Marston, worin es heißt: „Ein Mann, ein Mann, ein Königreich für einen Mann."

Bald nachher, zwischen 1598 und 1600, schreibt Gabriel Harvey von der Beliebtheit, die Venus und Adonis von Shakespeare damals bei der Jugend genoß; doch stellt er Lucretia und die Tragödie Hamlet als „das Ergötzen der kundigeren Leserwelt" hin.

Ich überspringe wiederum eine lange Reihe andrer Erwähnungen Shakespeares und gelange zu der hübschen Anekdote, die ein Rechtsanwalt John Manningham in seinem Tagebuch von Shakespeare und dessen Theatergenossen Burbage erzählt. Das drollige Geschichtchen lautet: „Als einst Burbage Richard den Dritten spielte, ver-

liebte sich eine Dame so heftig in ihn, daß, bevor sie die Vorstellung verließ, sie mit ihm verabredete, er solle am Abend zu ihr kommen und sich als Richard den Dritten melden lassen. Shakespeare hatte ihre Verabredung gehört, ging früher hin, wurde gut empfangen und war ganz bei seinem Vergnügen, als Burbage kam. Wie nun die Botschaft gebracht wurde, Richard der Dritte stände vor der Tür, ließ Shakespeare zur Antwort geben: ‚William der Eroberer kommt vor Richard dem Dritten'". Und der gute John Manningham vergißt nicht zum besseren Verständnis hinzuzufügen: „Shakespeares Vorname war William." — Mindestens geht aus dieser lustigen, alten Anekdote hervor, daß Shakespeare bei seinen Zeitgenossen nicht gerade für einen Dummkopf galt.

Von hoher Wichtigkeit für die Beurteilung der persönlichen Stellung Shakespeares inmitten der damaligen literarischen Welt ist der Abschnitt in einem namenlosen Flugblatt aus den Jahren 1601 oder 1602: „Die Rückkehr vom Parnaß." Darin wirft jemand geradezu die Frage auf: Wie urteilst du über William Shakespeare? — worauf nach einer Lobpreisung von Venus und Adonis und Lucretia folgende bemerkenswerte Stelle folgt. Der damals berühmteste Londoner Komiker Kemp unterhält sich mit dem Tragöden Burbage, Shakespeares vieljährigem

Kunstgenossen, über die dramatischen Schriftsteller seiner Zeit und spricht in seiner drolligen Art: „Wenige der Universitätsfedern (er meint die akademisch gebildeten Tragiker und Schauspieler) machen ihre Sache gut; sie riechen zu sehr nach dem Dichter Ovid und dem Dichter Metamorphosis und sprechen zu viel von Proserpina und Jupiter — (Verhöhnung der aufdringlichen klassischen Anspielungen bei den akademischen Dichtern); — hier aber kommt unser Kamerad Shakespeare und steckt sie alle in den Sack, — jawohl, und den Ben Jonson obendrein. Oh, Ben Jonson ist ein scheußlicher Bursche; er schrieb etwas von Horaz, um unserm Dichter eine Pille einzugeben, aber unser Kamerad Shakespeare hat ihm ein Purgiermittel verabreicht, durch das er um all seinen Kredit kam.“ Worauf Burbage erwidert: „Er ist in der Tat ein gewitzter Bursche.“ — So läßt der Anonymus, der offenbar den in seiner Schrift genannten Dichtern persönlich nahe gestanden, die Theaterkameraden Shakespeares über ihn sprechen, die täglich mit ihm in künstlerischem wie persönlichem Verkehr gelebt.

Im Jahre 1603, dem Todesjahr der Königin Elisabeth, richtet der uns schon bekannte Henry Chettle an Shakespeare eine Dichtung in Versen, worin er ihm den Vorwurf macht, daß er der Königin, die sein

Verdienst so gnädig anerkannt, kein Wort der Totenklage widme. Shakespeare mochte dazu seine guten Gründe haben. — Ein Anonymus wiederholt diesen Vorwurf in einem Trauergedicht und erhebt ihn wie gegen Shakespeare so auch gegen Ben Jonson.

Aus demselben Jahre 1603 rührt eine Aufzählung der hervorragendsten zeitgenössischen Dichter von William Camden her, unter denen Shakespeare nicht fehlt.

In einem Flugblatt aus dem Jahre 1604 finden sich allerlei Anspielungen auf Hamlet, und Shakespeare bekommt darin das Beiwort des „Freundlichen", wie denn überall da, wo zeitgenössische Schriftsteller Shakespeares Persönlichkeit erwähnen, er die stehende Bezeichnung des Süßen, des Honigzüngigen und des Liebenswürdigen (gentle) erhält.

Aus dem Jahre 1605 stammt ein namenloses Flugblatt, worin mit deutlicher Anspielung auf Hamlet und auf das Gewerbe der Dramatiker und Schauspieler einem um die Berufswahl verlegenen jungen Manne geraten wird, er möge es doch machen wie die Schauspieler, die arm nach London gegangen wären und mit der Zeit sich dort bereichert hätten, so daß sie „ein Grundstück oder einen Herrensitz auf dem Lande gekauft hätten, um, wenn sie müde vom Theaterspielen geworden, durch ihren Besitz zu

Ansehen und Würde zu gelangen." — Die Beziehung auf Shakespeares Lebensgang ist unverkennbar.

Ein wenig bedeutender Schriftsteller, William Drummond, der mit Ben Jonson befreundet war, führt in einer Liste der von ihm gelesenen Bücher im Jahre 1606 eine ganze Reihe von Werken Shakespeares an, bemerkt auch die Jahre, in denen er sie gelesen, und fügt zur „Tragödie von Romeo und Julietta" hinzu, er habe sie um 4 Pence erworben. — Heute würde einer der alten löschpapiernen Einzeldrucke von Romeo und Julia kaum für 4000 Mark zu haben sein.

Aus dem Jahre 1607 haben wir ein Flugblatt in Versen von einem William Barkstead, worin er Shakespeare den Lorberkranz, sich selbst einen Zypressenzweig zuspricht.

In einer Aufzählung der bedeutendsten Schauspieler seiner Zeit berichtet John Davies im Jahre 1609 ausdrücklich von seiner Bekanntschaft mit Shakespeare und Beaumont und meint, beide seien von der Fortuna nicht nach ihrem vollen Verdienst belohnt worden.

Ein unbekannter Flugblattschreiber aus dem Jahre 1609 sagt von Shakespeares Komödien, sie seien mit dem Salz desselben Meeres gewürzt, aus dem Venus (Anspielung auf „Venus und Adonis") emporge-

stiegen, und er vergleicht seine Komödien mit den besten von Terenz oder Plautus.

Ein gewisser Edmund Bolton schreibt im Jahre 1610 in einer Abhandlung über die Auswahl der Bücher im besten Englisch ausdrücklich auch von Shakespeare als einem Musterschriftsteller und nennt ihn neben Marlowe und Beaumont. Diese Anerkennung von Shakespeares mustergiltigem Englisch schon für seine Zeit beweist ein feines Urteil.

Der schon früher erwähnte John Davies hat im Jahre 1611 in einer Epigrammensammlung acht rühmende Verse gerichtet „An unseren englischen Terenz, Herrn William Shakespeare", worin er ihn einen Umgang für einen König nennt und seine Ehrenhaftigkeit rühmt.

In einem Flugblatt aus dem Jahre 1612: „Verteidigung von Schauspielern", spricht der berühmte Dramatiker Thomas Heywood von Shakespeare und erwähnt die von einem räuberischen Verleger, namens William Jaggard, ohne Shakespeares Erlaubnis veröffentlichte Gedichtesammlung „Der leidenschaftliche Pilger", wodurch auch Heywood dem Verdachte literarischer Unredlichkeit ausgesetzt worden war. Er bemerkt, Shakespeare habe jene widerrechtlich gedruckten Dichtungen seitdem unter seinem eigenen Namen veröffentlicht, und zollt überhaupt dem Ansehen und der Ehrenhaftigkeit

Shakespeares das höchste Lob. Thomas Heywood war ein jüngerer dramatischer Zeitgenosse Shakespeares und mit ihm persönlich wohlbekannt.

Von gleichem Wert ist die Bemerkung des großen Dramatikers John Webster (1612) in der Widmung zu einem seiner Dramen; er spricht darin „zuletzt — aber ohne ihm durch die Zuletztnennung Unrecht tun zu wollen" — von der „so glücklichen und reichen dichterischen Tätigkeit Shakespeares, Dekkers und Heywoods" und rühmt diese seine dramatischen Zeitgenossen mit Ausdrücken, aus denen sich die genaue persönliche Bekanntschaft ergibt.

Nun ein Sprung über mehre Erwähnungen und Besprechungen Shakespearischer Dichtungen, auch über eine Kritik Ben Jonsons an den zauberhaften Bestandteilen des „Sturms", zu einem „An Master W. Shakespeare" gerichteten Sonett von Thomas Freeman (1614), worin er die Vielseitigkeit des Dichters hervorhebt und an Terenz, Plautus und Menander erinnert.

Aus demselben Jahre 1614 gibt es eine Stelle bei Edmund Howes in einem Buche „Chronik von England", worin eine Übersicht der hervorragendsten zeitgenössischen Dichter gegeben wird. Hierin, etwa in der Mitte, steht „M. Willi. Shakespeare, Gentleman", und der Verfasser fügt aus-

drücklich hinzu, daß er alle von ihm erwähnten Schriftsteller persönlich gekannt habe (all of them in my owne knowledge).

Es folgt noch eine ziemlich lange Reihe von Erwähnungen Shakespeares und seiner Werke aus den zwei letzten Lebensjahren des Dichters. — Dann finden wir seine Grabschrift in der Dreifaltigkeitskirche zu Stratford, worin er in einem lateinischen Distichon u. a. mit Virgil verglichen und von ihm gerühmt wird, daß er nunmehr im Olymp seine ewige Wohnung habe. In dem englischen Teil dieser Grabschrift wird mit einem wunderbar zutreffenden, knappen Schlagwort von Shakespeares dramatischer Kunst gerühmt, daß mit ihm „die lebfrische Natürlichkeit gestorben sei". — Sodann aus den Unterhaltungen des schon früher erwähnten William Drummond mit Ben Jonson aus dem Jahre 1619 die von Drummond wahrscheinlich mit geschwächtem Gedächtnis ungenau wiedergegebene Äußerung Ben Jonsons: „Shakespeare fehlte es an Kunstregeln", — und in derselben Unterhaltung der bekannte lächerliche Vorwurf gegen Shakespeare, daß er im „Wintermärchen" von einer Seeküste Böhmens spricht. Ben Jonson hat nicht gewußt, daß dieser Fehler überhaupt nicht Shakespeare zur Last fiel, sondern seiner Quelle, und daß diese Quelle von einem gelehrten Akademiker herrührte, von Robert Greene.

Einer der tollsten Baconianer hat u. a. die Behauptung aufgestellt, Shakespeares Tod sei an der Mitwelt ganz unbemerkt vorübergegangen. Das Gegenteil ist die Wahrheit, denn auch aus den Jahren gleich nach Shakespeares Tode finden sich immer wieder Erwähnungen, ja Lobpreisungen des großen, zu früh verstorbenen Dichters, darunter ein mit Recht hochberühmtes Gedicht von William Basse, worin handschriftlich alsbald, gedruckt nicht lange nach Shakespeares Tode, dem Dichter schon der richtige Platz in der englischen Literaturgeschichte angewiesen wird: „Berühmter Spenser, rück ein wenig näher — an den gelehrten Chaucer (nämlich im Poetenwinkel der Westminsterabtei), und du, seltener Beaumont, ruhe — ein wenig näher Spenser, um Platz zu machen — für Shakespeare in euerm dreifachen, vierfachen Grabe. — Dort mögt ihr alle vier in einem Bette schlummern — bis zum jüngsten Tage, denn schwerlich wird ein fünfter — von heute bis dann dem Tode erliegen, — für den sich eure Vorhänge wieder öffnen müssen. — Unter diesem von dir selbst gewählten Marmor — schlafe, du seltener Tragöde, Shakespeare, schlafe allein; — deinen ungestörten Frieden, dein ungeteiltes Grab — besitze du als Herr, nicht als Pächter deiner Ruhestätte."

Noch manches Jahr nach Shakespeares Tode dauern die Nachrufe auf ihn von seinen

persönlichen Freunden oder Theatergenossen fort. Die berühmte erste Gesamtausgabe von Shakespeares Dramen, die sogenannte „Erste Folio“ aus dem Jahre 1623, enthält aus Ben Jonsons Feder ein kurzes Gedicht „An den Leser“ zur Erklärung des gegenüberstehenden, der Ausgabe beigefügten Droeshoutschen Stiches von Shakespeares Bildnis. Auch hierin nennt Ben Jonson Shakespeare den Liebenswürdigen (gentle).

In demselben Bande folgt von den Herausgebern John Heminge und Henry Condell, zwei zu Shakespeares Theatergesellschaft gehörenden Genossen und persönlichen Freunden des Dichters, die Widmungsvorrede an die Grafen Pembroke und Montgomery. Hierin erklären die beiden Schauspieler, die, wie aus andern Urkunden sich mit Bestimmtheit ergibt, mit Shakespeare vielfach auf der Bühne zusammen gewirkt: daß sie an dem toten Dichter eine Liebespflicht erfüllen, indem sie sich zu Vormündern für seine verwaisten Werke hingeben, „ohne Streben nach eigenem Gewinn oder nach Ruhm, nur um das Angedenken an einen so würdigen Freund und Kameraden lebendig zu halten, wie es unser Shakespeare war.“ Sie widmen zum Schluß die Gesamtausgabe der Dramen „Euern Herrlichkeiten als die Überreste Eures Dieners Shakespeare“ und wollen dadurch eine Pflicht der

Dankbarkeit erfüllen „für die Lebenden wie für die Toten".

Derselbe Band bietet von den Herausgebern noch eine zweite Vorrede: „An die große Mannigfaltigkeit der Leser"; darin heißt es: „Wir bekennen, es wäre eine sehr wünschenswerte Sache gewesen, hätte der Verfasser selbst lange genug gelebt, um seine Schriften durchzusehen und herauszugeben; da es jedoch anders beschieden war, und er durch seinen Tod jenes Recht verloren, so bitten wir euch, seine Freunde nicht zu beneiden um das Amt ihrer Sorge und Mühe in der Sammlung und Veröffentlichung dieser Dramen." Sie entschuldigen sich nach damaliger Sitte, wie es auch Beaumont in dem Vorwort zu seiner Dramensammlung tut, daß sie sich erkühnen, zur Herausgabe so verachteter Werke, wie es damals Dramen waren, überhaupt zu schreiten: „Wir haben sie veröffentlicht, weil ihr früher mit gestohlenen und betrügerischen Ausgaben geschädigt wurdet, mit verstümmelten und durch Betrug und Dieberei böswilliger Schwindler entstellten Drucken — (gemeint sind die Nachdrucke von Shakespeares einzelnen Dramen, die sogenannten Quartos, die noch heute in wenigen Stücken vorhanden sind). — Wir bieten sie euch vollzählig, wie er sie geschaffen, er, der ein ebenso glücklicher Nachahmer wie ein höchst anmutiger Gestalter der Natur gewesen. Sein

Geist und seine Hand gingen in gleichem Schritt, und was er ersonnen, dem lieh er mit solcher Leichtigkeit Ausdruck, daß wir kaum eine Änderung in seinen Handschriften überkommen haben. Es ist aber nicht unsere Aufgabe, die wir nur seine Werke sammeln und euch darbieten, ihn zu preisen; das steht euch zu, die ihr ihn leset. — Lest ihn also und lest ihn immer wieder; und wenn ihr ihn dann nicht liebt, so steht ihr wahrlich in offener Gefahr, ihn nicht zu verstehen."

Der schönste Schmuck aber von fremder Hand in jener ehrwürdigen ersten Ausgabe von Shakespeares Dramen ist das schon so oft angeführte, an einigen Stellen geradezu meisterhafte Gedicht von Ben Jonson: „Dem Andenken meines geliebten Freundes, des Verfassers William Shakespeare, und dessen, was er uns hinterlassen hat." Auch spätere Jahrhunderte haben über diese Verherrlichung Shakespeares hinaus durch seinen größten dramatischen Zeitgenossen kaum eine schwungvollere Würdigung von Shakespeares Dichterruhm hervorgebracht. Wendungen wie „Seele unserer Zeit", „unserer Bühne Wunder und Entzücken", Voraussagen wie:

Triumph, Britannien, du nennst ihn dein eigen,
Dem sich Europas Bühnen alle neigen,
Nicht nur für unsre Zeit lebt er, — für immer! — —

sind überraschende Zeugnisse für die schon damals bei einigen bevorzugten Geistern vorhandene Bewunderung des unvergleichlichen Dichters. In der ganzen älteren englischen Literatur findet sich kein zweiter Lobhymnus auf einen Dichter, der Ben Jonsons schönem Nachruf auf seinen toten Freund gleichkäme.

In diesem Nachruf steht auch die damals wahrscheinlich sprichwörtlich gewordene Spielerei mit Shakespeares Namen als dem „Bühnenerschütterer".

Was aber für unsere Betrachtung am wertvollsten ercheint, das sind die Stellen, aus denen Ben Jonsons genaue persönliche Kenntnis Shakespeares und seiner dichterischen Entwicklung hervorgeht. Er spielt auf die vorhin angeführte Stelle bei B a s s e über Spensers und Chaucers Grabstätte an und sagt von Shakespeare:

„Du bist ein Monument auch ohne Grab
Und lebst, solange deine Werke leben. —
Drum halt ich dich getrennt von diesen Meistern,
Wohl großen, aber dir nicht gleichen Geistern;
Könnt ich im Urteil deinen Wert erreichen,
Würd ich mit andern Dichtern dich vergleichen
Und zeigen, wie du Lyly oder Kyd
Weit überholst, selbst Marlowes mächtigen Schritt."

Und nun kommen die berühmten zwei Verse, in denen der große und doch manchmal so kleinliche jüngere Nebenbuhler Shakespeares, Ben Jonson, der sich soviel auf sein Latein und Griechisch zu gute getan und sich, wie eine hübsche zeitgenössische Anekdote berichtet, deshalb von Shakespeare witzig hatte verspotten lassen, — worin er, allerdings nicht um ihn zu verkleinern, sondern eigentlich um ihn erst recht zu erheben, von Shakespeare sagt:

Und wußtest du auch wenig nur Latein,
Noch weniger Griechisch, war doch Größe dein,
Davor sich selbst der donnernde Äschylus,
Euripides und Sophokles beugen muß. — —

Und damit gar kein Zweifel bleibe, daß er den William Shakespeare aus Stratford am Avon und keinen andern, auch keinen Betrüger gemeint, finden wir am Schlusse dieses Gedichts von Ben Jonson zum erstenmal den schönen Ausdruck: „Süßer Schwan vom Avon!"

Das Gedicht schließt mit den wunderbar prophetischen Versen:

Strahl fort, du Stern der Dichter, strahl hernieder!
Erhebe die gesunk'ne Bühne wieder,
Die trauernd wie die Nacht bärg' ihr Gesicht,
Blieb' ihr nicht deiner Werke ew'ges Licht.

In der ersten Folio stehen hinter dem Gedichte von Ben Jonson noch drei andere dichterische Nachrufe: von Hugh Holland, Leonhard Digges und einem nicht sicher zu bestimmenden Anonymus I. M. Von diesen verrät Digges die genaueste Kenntnis auch der Persönlichkeit Shakespeares, denn er spricht von Shakespeares Grabe und seiner Büste in der Kirche zu Stratford, prophezeit aber den Dichtungen Shakespeares eine Dauer weit über alle steinerne Denkmäler hinaus.

Endlich noch eine Äußerung, abermals von Ben Jonson, aus einer im zweiten Bande seiner Werke (1641) zuerst erschienenen Sammlung, die er timber (Bauholz) nennt und als Aufzeichnungen gibt, die er beim täglichen Lesen von Büchern sich gemacht habe. Darin kommt er auf die in der Vorrede der Herausgeber der Ersten Folio, Heminge und Condell, vorhin erwähnte Bemerkung zurück, daß Shakespeare in seinen Schriften so gut wie nichts ausgestrichen habe. Ben Jonson, dem ewig der Philologe im Nacken saß, schreibt: „Meine Antwort (an Shakespeares schauspielerische Freunde) war: Hätte er doch tausend Zeilen gestrichen! Dies hielten sie für eine böswillige Redewendung. Ich hätte dies der Nachwelt nicht berichtet, wenn nicht um der Unwissenheit jener Leute willen, die gerade den Umstand ihrem Freunde zur Empfehlung an-

rechneten, worin er am meisten gesündigt, und zugleich zur Rechtfertigung meiner eigenen Aufrichtigkeit; denn ich liebte den Mann und ehre sein Andenken, innerhalb der Grenzen der Anbetung, so sehr wie nur einer. Shakespeare war in der Tat von ehrenhafter, offener, freimütiger Art. Seine Phantasie war glänzend, seine Auffassung tüchtig und anmutig im Ausdruck. Dieser floß bei ihm mit solcher Leichtigkeit, daß man ihn zuweilen hätte zurückhalten sollen. — Aber er machte alle seine Fehler durch seine Vorzüge gut. An ihm gab es stets mehr zu preisen als zu verzeihen." —

* *
*

Ich wiederhole: die von mir wiedergegebenen Zeugnisse von Zeitgenossen Shakespeares sind nur ein kleiner Teil der Fülle ähnlicher Urkunden, die uns trotz der Ungunst der Verhältnisse jenes in der literarischen Kritik erst in den Anfängen stehenden Zeitalters überkommen sind. Ich meine, für den „unbekannten Schauspieler", für den „bildungslosen Menschen aus Stratford, der kaum ordentlich schreiben konnte", für die „mystische Persönlichkeit", als die Shakespeare den Unkundigen oder den Böswilligen erscheint, sind die von mir nur in spärlicher Auswahl zu-

sammengestellten Zeugnisse schon alles mögliche, jedenfalls mehr, als wir sonst für unbekannte und mythische Persönlichkeiten an urkundlichen Zeugnissen von Zeitgenossen besitzen.

Shakespeares Bildung.

I.

Die Widerlegung des unerhörtesten Blödsinns und Schwindels in aller Literaturgeschichte, die Dramen des Schauspielers und Dichters William Shakespeare seien von dem Philosophen Francis Bacon geschrieben worden, müßte bei einiger Vollständigkeit einen ziemlich starken Band füllen. Stände irgend ein Narr auf und behauptete, Schillers Werke seien zum Teil von Kant, zum andern Teil von Fichte geschrieben worden, weil so gedankenschwere Dichtungen nur von den größten Denkern ihrer Zeit geschaffen werden konnten, so würde der vollständige Gegenbeweis ebenfalls einen Band füllen. Indessen in beiden Fällen, für Shakespeare wie für Schiller, könnte man sich beschränken auf drei Hauptbeweise: auf die zeitgenössischen Urteile zahlreicher Personen, die Shakespeare und Schiller als Menschen wie als Dichter gekannt und von ihnen berichtet haben; auf die nachweisbaren Äußerungen

der Dichter selbst in ihren Werken über ihre Heimat, ihr Leben usw. usw.; endlich auf den Nachweis, daß nichts im Wege steht, Dichtern wie Shakespeare und Schiller, auch ohne besondere philosophische Facherziehung zum Philosophen und Gelehrten, ihre gedankenvollen Dichtungen zuzuschreiben.

Mit den geradezu wahnwitzigen Faseleien von geheimen Zifferschriften und dergleichen gebe ich mich nicht ab. Über unverständliches Geschwätz von Schwindlern, die mit ihren teuren Büchern ein glänzendes Geschäft machen wollten, und zum Teil gemacht haben, wie z. B. der Amerikaner Donnelly, sage ich weiter kein Wort. Auch auf solche Scherze wie die von Edwin Bormann, dem Humoristen, gehe ich nicht ein, der in Hamlets Freunde Horatio die Verkörperung der ratio, in Falstaff den Fallstoff erblickt usw., und der zugleich darin den besten Beweis sieht für die Verfasserschaft von Shakespeares Dramen durch einen Naturphilosophen wie Bacon. Soll der Unsinn überhaupt eine öffentliche Widerlegung verdienen, so muß er wenigstens in den Formen anscheinender Vernünftigkeit auftreten. Den stärksten unmittelbaren Beweis dafür, daß der Schauspieler und Dichter William Shakespeare aus Stratford und er allein die unter seinem Namen bekannten 37 Dramen, die Sonette und einige andere Dichtungen geschrieben hat, könnte ich führen, indem ich,

wie in einem Rechtstreit vor dem Richter, die Zeugen einen nach dem andern auftreten ließe, also die unabsehbare Reihe zeitgenössischer Zeugen, die Shakespeare als Menschen wie als Dichter gekannt und von ihm schriftliche, gedruckte Kunde hinterlassen haben. Allgemein sei über diesen Punkt nur so viel bemerkt: über keinen großen englischen Dichter des 16. Jahrhunderts besitzen wir eine so reiche Fülle zeitgenössischer, aus persönlicher Kenntnis fließender Zeugnisse wie über Shakespeare. Er war schon bei Lebzeiten der Mittelpunkt seiner Schriftstellerwelt, und wenn wir nicht noch genauer über alle Einzelheiten seines Wirkens unterrichtet sind, so hat das die allernatürlichsten Ursachen. Weit mehr, als was uns so reichlich über ihn in Druckschriften der verschiedensten Art aus dem 16. und 17. Jahrhundert berichtet wird, ist verloren gegangen. Um so beweiskräftiger für die beherrschende persönliche Stellung Shakespeares im Kreise der damaligen Literaturwelt sind die Hunderte von geretteten Stimmen über ihn, und zwar vor allen Derer, die den Menschen Shakespeare von Angesicht gesehen und seine dichterische Tätigkeit aus nächster Nähe beobachtet haben. In einem großen englischen Sammelwerk „Ein Jahrhundert des Ruhmes“ sind für die Zeit von 1591 bis 1616 nicht weniger als 255 Zeitstimmen über Shakespeare aufgeführt. Für eine

„mythische" Persönlichkeit, für den „unbekannten" Schauspieler ist das etwas viel, zumal wenn man bedenkt, daß das 16. Jahrhundert in England wie überall nicht das Zeitalter der über die Dichter schreibenden Philologen, sondern der schaffenden Dichter war.

Emporgewachsen ist der Bacon-Schwindel aus einer einzigen Wurzel. Gelingt es, sie zu vernichten, so ist in den Augen der Menschen mit gesundem Verstande die Frage überhaupt erledigt, und mit Menschen kranken Sinnes, innerhalb oder einstweilen noch außerhalb der Irrenhäuser, gebe ich mich nicht ab. Der Urgrund aller Zweifel an Shakespeares Verfasserschaft seiner Dramen ist nur einer und immer derselbe: die alberne, vollkommen unbegründete Legende von Shakespeares geringer Bildung. Man lese welches Buch immer zu Gunsten der Verfasserschaft Bacons, in jedem wird man an der Spitze und überall sonst den Gedanken finden: William Shakespeare, der Sohn John Shakespeares in Stratford, sei „durch Geburt, Erziehung und Mangel an Bildung außer stande gewesen, die ihm zugeschriebenen Schauspiele zu verfassen"; dazu gehöre ein Mann auf der Höhe der gelehrten Bildung wie Francis Bacon. Ohne diese Legende, von der selbst bei ganz vernünftigen und gebildeten Menschen, auch bei solchen, die dem Bacon-Unfug nicht zum Opfer gefallen sind,

sich gelegentlich Spuren finden, wäre die Entstehung wie die immer wieder erfolgende Auffrischung des abgeschmackten Aberglaubens undenkbar. Ich befasse mich hier also fast ausschließlich mit dem Nachweise der gänzlichen Nichtigkeit jener Legende und hoffe, die Leser dadurch für immer gegen die Bacon-Seuche zu feien. Schon einmal, vor 20 Jahren, habe ich, in Deutschland wohl als der erste, den von England zu uns herübergetragenen Bazillus des Bacon-Wahnes in einer kleinen Schrift: „Hat Francis Bacon die Dramen William Shakespeares geschrieben?" bekämpft. In einem Büchlein „William Shakespeare" (Zweite Auflage, Leipzig, J. Baedeker) habe ich unter anderm auch die Bacon-Frage und die ihr zu Grunde liegende Frage nach Shakespeares Bildung eingehend behandelt und darf wohl Leser, die sich genauer unterrichten wollen, darauf verweisen.

Welches Wissen konnte sich der Stratforder Knabe William Shakespeare in seiner Heimatstadt erwerben? Und hat dieses Wissen, vermehrt natürlich durch nachfolgende Selbstbildung, ausgereicht, um den Wissensgrund für Shakespeares Dramen herzugeben? — Dies ist der Kernpunkt der ganzen Frage. Die „Bande schlechter Dilettanten", wie Georg Brandes die Verteidiger des Bacon-Unfuges beinahe noch zu milde nennt, tut immer so, als sei William Shakespeare der Sohn ganz niedriger, unwissender Men-

schen gewesen, mit gar keiner oder doch mit einer ganz erbärmlichen Jugendbildung, ohne höhere Bildungsquellen aufgewachsen. Von alledem ist kein Wort wahr, und es ist nachgerade wirklich an der Zeit, daß selbst bei Nichtfachleuten diese lächerliche Legende ausstirbt. Shakespeares Vater war, wenigstens bis zu einem gewissen Zeitpunkt seines Lebens, ein wohlhabender Grundbesitzer und Händler, der in seiner kleinen Stadt zu den angesehensten Männern gehört haben muß, denn seine Mitbürger wählten ihn zu immer höheren städtischen Ehrenämtern, bis er im Jahre 1568, vier Jahre nach seines Sohnes Williams Geburt, Bürgermeister von Stratford wurde, also der erste Mann der Stadt. Es ist auch nicht wahr, daß John Shakespeare so ungebildet war, daß er nicht schreiben konnte.

Wie stand es nun mit den Schulverhältnisssen in Stratford? Annähernd so wie in jeder kleinen Provinzstadt in England oder in Deutschland noch heutzutage. Eine vom König gestiftete Lateinschule (Grammar school), beiläufig eine Freischule, nahm die lernlustigen Knaben auf und vermittelte ihnen die ganze Bildung, die man damals in solchen Schulen erlangen konnte. Wer nach Stratford kommt, mag das wohlerhaltene, stattliche Schulgebäude aus dem 16. Jahrhundert noch heute sehen. — Außer den Gegenständen des Elementarunterrichts wurde auf dem

Stratforder Gymnasium auch reichlich Latein getrieben. Man kennt die damals in England allgemein eingeführte lateinische Schulgrammatik von Lyly, man kennt ein lateinisches Lesebüchlein Sententiae pueriles, aus dem Shakespeare gelegentlich in seinen Dramen ein Sprüchlein anführt. Neben den Klassikern Cicero, Virgil, Terentius, Ovid, Horaz wurden noch gelesen der Philosoph Seneca und ein spätlateinischer, in der Renaissancezeit sehr beliebter Dichter Mantuanus, den Shakespeare als good old Mantuan anführt. Mit den begabtesten Schülern des Gymnasiums wurde auch etwas Griechisch getrieben. So sah die Bildungstätte aus, an der William Shakespeare, der Sohn eines der ersten Bürger seiner Vaterstadt, den Grund zu seinem Bücherwissen legte. Gar so gering können William Shakespeares aus der Schule mitgebrachte und u. a. durch das Lesen seines ihm besonders liebgewordenen Ovids immer wieder aufgefrischte Kenntnisse der klassischen Sprachen nicht gewesen sein: sonst hätte ein so vom Gelehrtendünkel aufgeblasener Mensch wie sein sogenannter Freund und hämischer Nebenbuhler Ben Jonson in dem schwungvollen Hymnus auf Shakespeare vom Jahre 1623 nicht krittelnd bemerken können:

Und wußtest du auch wenig nur Latein,
Noch weniger Griechisch, war doch Größe dein.

Von wem ein Philologe wie Ben Jonson solches sagt, der muß eben Latein und Griechisch gewußt haben, wenn auch natürlich nicht genug, um von Ben Jonson als ebenbürtig in solchem zünftigen Schulwissen anerkannt zu werden. Wahrscheinlich würde irgend ein aufgeblasener Philologe unserer Tage von Gerhart Hauptmanns oder von Sudermanns oder gar von Schillers Latein und Griechisch Ähnliches sagen, wenn die Lächerlichkeit eines solchen Ausspruches heute nicht stärker empfunden würde als im 17. Jahrhundert.

Ob auf dem Stratforder Gymnasium auch Französisch schulmäßig gelehrt wurde, läßt sich nicht mehr feststellen. Einige Kenntnis des Französischen aber und des Italienischen gehörte damals zu den allgemeinen Besitztümern jedes gebildeten jungen Mannes, und die Erwerbung dieser Kenntnisse, wenigstens so vieler, um eine französische oder italienische Liebesgeschichte notdürftig zu lesen, konnte sich jeder aufgeweckte Jüngling unschwer aneignen. Shakespeare hat, nach den zahlreichen französischen und italienischen Stellen in seinen Dramen zu schließen, Französisch und Italienisch einigermaßen gekonnt. Für die etwas schülerhafte, nur halbgebildete Art seiner französischen Kenntnisse — im Gegensatz zu dem im Französischen glänzend beschlagenen Staatsmanne Bacon — liefert das grammatisch leidlich

richtige, aber doch nicht tadellose Französisch im „Heinrich V." den schlagendsten Beweis. Bacon hätte niemals einen Satz in so spaßhaftem Französisch niedergeschrieben wie :„Les dames et demoiselles pour (!) être baisées devant (!) leur noces il n'est pas la coutume de France" (Akt V, Szene 2). Dies ist durch und durch das noch verständliche, aber doch stümpernde Französisch eines Laien wie Shakespeare, der sich nach mangelhaftem Schul- und Selbstunterricht sein Französisch zurechtzimmert. Wer Augen hat zu sehen und Ohren zu hören, dem genügt dieser eine Beweis für Shakespeare und gegen Bacon.

Die Allertollsten unter den Baconianern sind sogar so weit gegangen, von Shakespeare eine sehr dürftige Schreibfertigkeit zu behaupten; sie stützen sich dabei auf die wenigen erhaltenen Proben seiner Namensunterschrift. Es gibt fünf zweifellos echte handschriftliche Namenszüge Shakespeares; man sehe sie in irgend einer sorgfältigen photographischen Vervielfältigung an, etwa in der Shakespeare-Biographie von Sidney Lee, und man wird auffallend schöne, feste Züge finden, die nur in einer der drei Testamentsunterschriften des erkrankten Shakespeare, vielleicht auf dem Krankenbette vollzogen, etwas weniger sicher aussehen.

* *
*

Wie steht es nun mit der bücherhaften Wissensbildung, die sich in den Dichtungen Shakespeares offenbart? Man kann nicht oft und nicht stark genug betonen, daß sich nirgends in Shakespeares Dramen irgend etwas von dem zeigt, was nach dem damaligen wie dem heutigen Stande des Wissens als g e l e h r t e Bildung bezeichnet werden kann. Diese unwiderlegliche Tatsache halte man als den leitenden Faden durch das Wirrsal fest, in das die Baconianer selbst geraten sind und andere verstrickt haben. Das sich in Shakespeares Dramen zeigende Wissen ist bei strengster Prüfung kein anderes als das noch heute jedem ungelehrten, aber einigermaßen begabten, strebsamen jungen Manne zugängliche. Shakespeare war belesen in schöner Literatur, aber nicht in gelehrter, gerade so wie ein wahrer Dichter es sein muß. Daß er nach jedem neuen Buche griff, in dem er einen guten Stoff zu finden hoffte, ist selbstverständlich. Die Bücher, die er nach Ausweis der Dramen benutzt haben muß, sind nur solche, wie sie auch heute noch in jeder Dichterbibliothek sich finden. Von keinem einzigen nur gelehrten Buche seiner Zeit läßt sich aus den Dramen nachweisen, daß Shakespeare es gelesen hat. Zu den vernichtendsten Beweisen gegen Bacons dichterische oder schönliterarische Beschäftigung gehört ja gerade seine sich in allen seinen Werken, namentlich auch in seinen Briefen,

zeigende vollkommene Unwissenheit in dichterischer englischer Literatur seiner Zeit. Kein einziger englischer Dichtername wird je von Bacon genannt; nirgends verrät er eine Kenntnis der englischen Kunst- oder Volksliteratur oder der italienischen und französischen Novellensammlungen. Das tollste Stück aber seiner gänzlichen Unwissenheit in zeitgenössischer Literatur ist die fast unglaubliche Stelle über das englische Theater seiner Zeit. Er hat keine Ahnung davon, daß er zur Zeit der höchsten Blüte lebt, die seit den Tagen des Sophokles jemals eine nationale Bühne gezeitigt hatte, denn er schreibt in einer sehr gelehrten lateinischen Abhandlung von dem „gänzlichen Darniederliegen des Theaters". Und das zu einer Zeit, als in London, einer Stadt von kaum 200 000 Einwohnern, 14 Theater fast täglich spielten und ein dramatisches Leben herrschte, von dem — außer dem Büchergelehrten, Politiker und Naturphilosophen Bacon — jedermann sonst unter den höchstgebildeten Ständen Englands genaue Kenntnis haben mußte.

II.

Wir hatten gesehen, daß der Knabe William Shakespeare, ganz ähnlich wie die Knaben Gotthold Ephraim Lessing, Wolfgang Goethe und Friedrich Schiller, eine so-

genannte humanistische Bildung genossen hat, vielleicht keine so abgeschlossene wie die drei großen Deutschen, aber zweifellos eine der Gymnasiumbildung nahekommende. Daß er eine englische Bibel gelesen hat, würden wir annehmen müssen, auch wenn wir es nicht aus Shakespeares Dramen wüßten. Wir können ferner in den noch heute erhaltenen städtischen Urkunden von Stratford am Avon lesen, daß Shakespeares Geburtstadt eine rechte Theaterstadt war. Gerade in dem Jahre, da John Shakespeare zur höchsten Würde in der städtischen Verwaltung Stratfords aufgestiegen war, haben wandernde Schauspieler zum ersten Mal in der kleinen Stadt Theateraufführungen veranstaltet. In den Jahren 1569 bis 1587 haben wandernde Schauspielertruppen 24mal in Stratford kürzere oder längere Spielzeiten durchgemacht. So gestaltet sich denn das Bild, das wir uns von Shakespeares Knaben- und Jünglingszeit machen können, immer deutlicher. Auch ohne daß er wie Goethe ein Buch „Dichtung und Wahrheit" geschrieben, wissen wir, daß in seiner Jugendzeit zahlreiche Berührungen mit dem Theater vorgekommen sein müssen.

Wie steht es sonst mit „Shakespeares Bibliothek", das heißt mit seinem Bücherwissen? Es ist bis jetzt, trotz aller Schnüffelei der Baconianer, nicht gelungen, ein einziges wirklich gelehrtes Buch ausfindig zu

machen, etwa von der Art, wie sie in Bacons Bibliothek zu Hunderten gestanden haben müssen, aus dem Shakespeare irgend etwas für seine Dramen geschöpft hätte. Nein, überall begegnen wir in seinen Dramen nur Erinnerungen an Bücher, wie sie jeder bildungbeflissene Jüngling und Mann, wie sie namentlich ein Dichter zur Befestigung der Grundlage seiner Schöpfungen zu allen Zeiten und in allen Ländern gelesen hat, und was das Merkwürdigste und für unsere Streitfrage Überzeugendste ist: von den wichtigsten Quellen der Dramen Shakespeares findet sich in den vielen dicken, englisch oder lateinisch geschriebenen Bänden Bacons nicht die leiseste Erinnerungspur. Von weniger allgemein bekannten Büchern, die beide Männer gelesen haben, kommen eigentlich nur des Franzosen Montaigne „Essais" in Betracht. Shakespeare hat — ob aus der englischen Übersetzung von „Florio" oder aus dem Französischen, das steht nicht fest — eine Stelle im „Sturm" daraus geschöpft (Akt II, Szene 1, die Beschreibung eines idealen Staatswesens); Bacon hat, ohne sein Muster als solches zu nennen, in seinen Essays die durch Montaigne geschaffene Form ohne Anmut nachgeahmt.

Ich habe schon erwähnt, daß nirgend bei Bacon die geringste Anspielung auf eine Kenntnis englischer oder anderer neuerer Dichter vorkommt: für den angeblichen Ver-

fasser von Shakespeares Dramen, aber überhaupt für einen Angehörigen der gebildeten Stände, eine erstaunliche Tatsache. Bacon kennt allerlei griechische und römische Schriftsteller; von der nichtklassischen schönen Literatur hat er keinen Dunst. Bei Gelehrten kommt das noch heute vor, nicht bloß in England. Hingegen findet sich in Shakespeares Dramen eine ganze Reihe von Stellen, in denen er entweder bekannte ältere englische Dichtungen wörtlich benutzt, wenn auch nur in einzelnen Versen, oder sich inhaltlich auf frühere Dichtungen stützt. Bacon, der gegenüber den vierzehn Londoner Theatern von dem „gänzlichen Darniederliegen des Theaters" in England faselt, hat natürlich keine Ahnung von dem Dasein Marlowes. Shakespeare, der Marlowe offenbar persönlich gekannt, sich an ihm sogar stilistisch gebildet hat, setzt ihm nach dessen Tode ein liebevolles Denkmal, indem er in „Wie es euch gefällt" (Akt III, Szene 5) der Phöbe einen Vers Marlowes auf die Lippe legt:

„Wer liebte je, wenn nicht beim ersten Blick?"

Eines der berühmtesten, einflußreichsten Dichterwerke seiner Zeit, den verschnörkelten Roman „Euphues" von Lyly, der an dem gezierten und gedrechselten Stil des 16. Jahrhunderts in England die Hauptschuld

trägt, hat Shakespeare so genau gekannt, daß er sich darüber an vielen Stellen lustig macht, an anderen aber doch auch dessen Einflusse unterliegt.

Der Roman „Arcadia" von Sidney, eines der liebenswürdigsten Bücher aus Shakespeares Jugendtagen, hat dieser wie alle seine literarisch gebildeten Zeitgenossen gekannt; bei Bacon findet sich keine Erwähnung jenes vielleicht meistgelesenen englischen Romans.

Selbstverständlich hat Shakespeare als dramatischer Dichter, der unablässig auf der Suche nach guten dramatischen Stoffen war, alles gelesen, was nur irgendwo an seltsamen Liebesgeschichten und sonstigen merkwürdigen Abenteuern gedruckt worden war, — just so, wie noch heute ein dramatischer oder epischer Dichter aus Zeitungsmeldungen oder ähnlichen Quellen seinen Stoff zuweilen schöpft. „Ende gut, alles gut" beruht auf einer Erzählung Boccaccios — von dem Bacon auch nichts weiß —; „Die beiden Veroneser" stammen aus einer englischen Übersetzung der Erzählung „Diana" des Spaniers Montemayor. Zum „Othello" hat Shakespeare die damals allgemein bekannte italieniche Novellensammlung von Giraldi Cinthio benutzt. Zum „Kaufmann von Venedig" mußte eine andere italienische Novellensammlung, der Pecorone von Giovanni Fiorentino, dienen. „Romeo und Julie" ist zum Teil aus einer italienischen Geschichten-

sammlung von Bandello, zum Teil aus einer englischen Erzählung in Versen von Arthur Brooke aus dem Jahre 1562 geschöpft. Von allen diesen Unterhaltungswerken bei Bacon keine Spur, nicht einmal in seinen Hunderten von Briefen.

Auch den Ariost hat Shakespeare gekannt; ob italienisch oder englisch, ist nicht bestimmt zu ermitteln. Im „Othello" wird gesprochen von der „prophetischen Wut", mit der eine greise Zauberin das verhängnisvolle Taschentuch gewoben habe; die „prophetische Wut" ist die wörtliche Übersetzung des furor profetico aus Ariosts „Rasendem Roland" (Gesang 46, Strophe 80). Bacon erwähnt weder Ariost noch Dante, noch sonst irgend einen italienischen Dichter.

Natürlich hatte der Dichter Shakespeare, wie wir das ja alle auch heute noch tun, manche merkwürdige Reisebeschreibungen aus neuester Zeit gelesen. Man wird dergleichen sicher nicht zur gelehrten Bildung zählen, wohl aber zu den Bildungsmitteln eines Dichters. Hakluyts Reisen, Magelans „Reise nach dem Südpol", die Beschreibung einer Entdeckungsreise nach den Bermudas: im „Sturm" finden sich allerlei Erinnerungen daran. — Da war in London ein Buch über die Fechtkunst von einem Italiener Saviolo erschienen, in englischer Sprache: in „Wie es euch beliebt" finden sich Erinnerungen auch daran.

Aus einer alten italienischen Novellensammlung „Notti" von Straparola, von der es eine englische Übersetzung gab, ist allerlei in die „Lustigen Weiber von Windsor" übergegangen. — Den berühmten, Shakespeare immer als ein Zeichen seiner gänzlichen Unbildung aufgemutzten Geographieschnitzer von der „Seeküste Böhmens" im „Wintermärchen" hat Shakespeare, in göttlicher Sorglosigkeit um dergleichen Lappalien, wörtlich aus einer Dichtung des sehr gelehrten Professors Greene entnommen. Schon Ben Jonson, der die wahre Quelle nicht kannte, machte sich in seinem Gelehrtendünkel über diesen Schnitzer lustig.

Daß Shakespeare alte englische Dichter wie Chaucer mit Vergnügen gelesen hat, wird uns nicht Wunder nehmen: Dichter bilden sich eben auch an Dichterwerken. Manches aus Shakespeares „Lucretia" ist auf Chaucers „Legende von guten Frauen" zurückzuführen. Für eine Kenntnis Chaucers bei Bacon findet sich in dessen Werken oder Briefen nirgend eine Spur.

Wir brauchen uns auch nicht zu wundern, daß ein Dichter so vieler Geschichtedramen wie Shakespeare die alten Chroniken seines Landes immer wieder gelesen hat, obenan die berühmte Chronik der schottischen Geschichte von Holinshed. Aus ihr hat er den Stoff zu „Macbeth", „Lear" und „Cymbeline" geschöpft. Möglicherweise hat auch

Bacon Holinshed gelesen; erwähnt wird er nirgend bei ihm, auch nicht in seinen vielen Briefen, wie denn seine Briefe überhaupt so unliterarisch wie nur möglich sind.

Daß Shakespeare die Alten nicht hinter sich ließ, die Schule zu hüten, beweisen seine Römerdramen „Julius Cäsar", „Coriolan", „Antonius und Kleopatra". Wäre das Unmögliche wahr, hätte der unaussprechlich lederne Francis Bacon jene Dichtungen geschaffen, so hätte er, der Kenner der klassischen Literatur aus ihren Quellen, selbstverständlich nicht seine Zuflucht zu englischen Übersetzungen genommen. Was hat dagegen Shakespeare getan? Sein weniges Griechisch, das er nach Ben Jonsons boshaftem Wort besaß, reichte nicht aus, um die einzige Quelle für die drei Römerdramen: Plutarchs Lebensbeschreibungen, in der Ursprache bequem zu lesen. Beiläufig sei bemerkt: auch Schiller, der Zögling der gelehrten Karlschule, hat Plutarch in deutscher Übersetzung gelesen; für Dichter genügt das. Shakespeare ist der englischen zeitgenössischen Plutarch-Übersetzung von North (erste Auflage 1597, zweite Auflage 1595) an vielen Stellen nahezu wörtlich gefolgt und hat die Northsche Prosa nur in fünffüßige Jamben verwandelt. So ist zum Beispiel die große Rede Coriolans (Akt IV, Szene 5, Zeile 71—107) von den Worten: „Ich heiße Cajus Marcius" eine verblüffend genaue

Verswiedergabe der englischen Prosa Norths; ebenso steht es mit der Rede Volumnias an ihren Sohn (Akt V, Szene 3, Zeile 94—193). Welcher philologisch gelehrte Dichter hätte sich solcher ungelehrten Krücke bedient? Francis Bacon am wenigsten.

Zu dem Stoffe von Troilus und Cressida hat die eben damals erschienene englische Umdichtung Homers von Chapman mit herhalten müssen; Einzelheiten sind aus andern Quellen entnommen.

So sieht es durchweg mit der angeblich tiefen klassischen Gelehrsamkeit aus, die sich in Shakespeares Dramen offenbart: überall erblicken wir das Verfahren eines nicht gelehrten, nicht philologischen Lesers und Dichters, der auf die bequemste Weise sich seine Stoffe sammelt, wo er sie irgend finden kann.

Die selbst von heutigen englischen Juristen bewunderte genaue Kenntnis Shakespeares vom englischen Rechtsleben beweist nicht das Geringste für Bacons Verfasserschaft. Man hat zur Erklärung der allerdings recht eingehenden juristischen Kenntnisse Shakespeares die Vermutung aufgestellt, er müsse als Jüngling, vielleicht bevor er nach London übersiedelte, eine Zeitlang in der Schreibstube eines Rechtsanwalts oder Richters gearbeitet haben. Völlig unmöglich ist das nicht, wenn auch nicht nachzuweisen. Ist es aber gar so verwunderlich, daß ein Dich-

ter, der in seinen Dramen unter Umständen auch Rechtshändel vorführt, sich über das Getriebe des vaterländischen Rechtslebens unterrichtet? Er brauchte in London ja nur mit den lebenslustigen, vielfach nachweislich an Liebhabertheater-Aufführungen beteiligten jungen Juristen zu verkehren, um von ihnen alles zu erfahren, was er wissen wollte. Aber wir brauchen uns gar nicht den Kopf zu zerbrechen, woher Shakespeare seine Rechtskenntnisse gewonnen hat. Sehen wir nicht unter uns mehr als einen dramatischen Dichter — ich erinnere nur an Paul Lindau, an Felix Philippi, an den jüngeren Dumas, an Augier, an Brieux —, die alle, ohne Juristen zu sein, die genaueste Kenntnis der Rechtsformen aufweisen, wo immer sie dergleichen für nötig halten? Als ob man solche Dinge, die doch wahrlich nicht zu den unerforschlichen eleusischen Mysterien gehören, auf keinem andern Wege erfahren könnte, als indem man ein großer Rechtsgelehrter und Staatsmann wie Francis Bacon wäre! Ich selbst habe leider nicht an unserm letzten großen Kriege teilnehmen dürfen trotz meinem guten Willen und habe dennoch eine Novelle aus dem Kriege von 1870 geschrieben, die wahrscheinlich sehr schlecht ist, deren militärischer Teil aber nach der Versicherung mir befreundeter Offiziere tadellos ist, — ohne mein Verdienst.

Endlich Shakespeares genaue Kenntnis

vom Pflanzen- und Tierleben seiner Heimat. Selbst in des großen Naturphilosophen Francis Bacons Werken findet sich nicht entfernt etwas Ähnliches. Shakespeare kannte die Geheimnisse alles dessen, was da kreucht und fleugt, und seine Pflanzenkunde, besonders seine Blumenkunde, ist überraschend und für viele heutige Leser beschämend. Muß man aber dazu ein gelehrter Zoologe oder Botaniker sein, um dergleichen zu wissen und richtig zu verwenden? Wir haben unter uns zwei liebenswürdige Dichter, Heinrich Seidel und Johannes Trojan, deren Vogel- und Pflanzenkunde etwa der Shakespeares gleichkommt; keiner von ihnen ist Naturforscher von Beruf. Man stelle sich nur das Leben des Knaben William Shakespeare vor in dem offenen, mitten in Feld und Wiesen gelegenen Landstädtchen Stratford mit seinen 2000 Einwohnern, dessen Straßen auch heute noch unmittelbar in Feldwege übergehen! Man denke ferner daran, daß Shakespeares Anverwandte, besonders die mütterlichen, Bauernhof- oder Rittergutsbesitzer waren! Wohin er seine Schritte lenkte, um Stratford herum, an den Ufern des Avon oder in der Landschaft, in der seine Verwandten ansässig waren, überall hatte er reichlich Gelegenheit, das Tier- und Pflanzenleben in Wald und Flur zu beobachten, wie es aufgeweckte Knaben zu allen Zeiten in allen Ländern getan haben. Er spricht einmal im

„Sommernachtstraum“ (II, 1) von einer Flußuferstelle, wo wilder Thymian wachse; merkwürdigerweise hat man bis zum heutigen Tage in England nur eine einzige Stelle, nämlich unmittelbar bei Stratford am Ufer des Avon, ausfindig gemacht — ich habe sie selbst gesehen —, wo noch heute wilder Thymian wächst.

Die Tollsten unter den Bacon-Narren haben, als alle ihre angeblich sachlichen Beweise wie eitel Staub verflogen, ihre Zuflucht zu einem kabbalistischen, geheimnisvollen Ziffernschwindel genommen, ohne jemals irgend einen vernünftigen Menschen dadurch zu überzeugen, ja selbst kaum einen Baconianer. Das Tollste in dieser Art, noch toller und schwindelhafter als die selbst in Amerika als Schwindel niedrigster Gattung seinerzeit entlarvte Geheimziffer, die Herr Donnelly entdeckt haben wollte, ist die „doppelbuchstabige“ Ziffer, mit der kürzlich eine Frau Gallup vor ihre amerikanischen Landsleute getreten ist in ihrem Buche: „Die Doppelziffer von Sir Francis Bacon in seinen Werken entdeckt“. Hierin „beweist“ sie, daß Bacon nicht nur Shakespeares, sondern noch einer ganzen Reihe anderer englischer Dramatiker Werke geschrieben, überdies der Sohn — der Königin Elisabeth gewesen! Ich, der so ziemlich alles gelesen, was die Baconisten zur Verteidigung ihres Wahnes geschrieben, bekenne, daß Dame

Gallup alles weit hinter sich läßt, was von amerikanischen und englischen Schwindlern an grobem und feinerem Betrug, von deutschen Nachbetern an Albernheit je begangen worden. Wer sich über diesen frechen Humbug belehren will, dem empfehle ich das Januarheft 1902 von Murrays Monthly Review: darin findet er die Bloßstellung jenes neuesten amerikanischen Schwindels knapp, aber genügend und für gesunde Menschen auch überzeugend. Die — anderen sind natürlich ebenso wenig zu überzeugen wie die Insassen gewisser Anstalten der Nächstenliebe, die man auch durch keine Vernunftgründe davon überzeugen kann, daß sie nicht der Kaiser von China, nicht der Papst, nicht der liebe Gott sind, und die man deswegen unter besonders vorsichtige Obhut stellt.

Wir brauchen aber gar nicht nach einer Geheimziffer zu suchen, sondern ganz offenkundig hat Shakespeare, wie wohl jeder große Dichter, selbst noch heute für uns erkennbare kleine Anspielungen auf die eigene Jugendzeit in seine Dramen eingestreut. Natürlich in Wahrheit weit mehr, als wir heute ohne uns zu Hilfe kommende andere schriftliche Andeutungen von ihm oder von Zeitgenossen mit Sicherheit wissen können. Indessen der unermüdliche Spürsinn der Shakespeare-Gelehrten Deutschlands und Englands hat mit einem Aufgebot bewunderungswür-

diger Gelehrsamkeit doch das eine und das andere dieser Art herausgestöbert. In Stratford bestand von jeher eine mündliche Überlieferung, Shakespeare habe als Jüngling ein bißchen Wilddieberei getrieben und zwar im Wildpark eines benachbarten großen Gutsherrn, eines Sir Thomas Lucy. Man hat sogar einige mittelmäßige Spottverse auf diesen Gutsherrn aufbewahrt, die von dem jungen Shakespeare selbst herrühren sollen. Ob sie echt sind, ist nicht ausgemacht; die Mittelmäßigkeit der Verse beweist sicherlich nichts gegen ihre Echtheit, denn man dichtet mit 18 Jahren nicht wie mit 28 Jahren. Daß aber William Shakespeare einen Zahn auf den Sir Thomas Lucy gehabt hat, beweist das boshafte Wortspiel in den „Lustigen Weibern" von den louses = Läusen, statt Hechten (luces) im Wappenschilde der Lucys. Aber auch sonst findet sich noch einiges aus der persönlichen Knabenerinnerung Shakespeares an seine Stratforder Zeit. Dem wackeren Verwalter des Geburtshauses Shakespeares, Richard Savage in Stratford, meinem verehrten Freunde, ist es durch einen Glücksfall gelungen, aus alten Kirchenbüchern nachzuweisen, daß die im Vorspiel zur „Widerspenstigen" erwähnte fette Bräuersfrau, namens Hacket, eine wirklich zu Shakespeares Zeiten in der Nähe Stratfords lebende Person in dem von Shakespeare genau mit Namen bezeichneten Dorfe gewesen

ist. Ähnliche Anspielungen auf leibhaftige recht unbedeutende Menschen in der Nähe von Stratford finden sich auch sonst noch einige.

Sind hiermit die handgreiflichen Beweise für William Shakespeares Verfasserschaft von William Shakespeares Werken erschöpft? Sie sind so wenig erschöpft, daß ich, ohne Übertreibung, mindestens zwölf Aufsätze über diese Frage schreiben könnte, ohne mich sehr zu wiederholen. Da wären zum Beispiel die Aufzählung und Untersuchung im einzelnen der in die vielen Dutzende, ja Hunderte gehenden Erwähnungen Shakespeares durch Zeitgenossen, die ihn persönlich genau gekannt, ihn bei seiner Dichterarbeit gesehen, seine Bildung und Befähigung für dramatische Schöpfungen aus täglichen Eindrücken so unmittelbar empfunden hatten, wie etwa die Freunde Gerhart Hauptmanns ganz genau wissen, daß er und nicht Eduard von Hartmann der Dichter der „Weber", des „Hannele" und der „Versunkenen Glocke" ist. — Da wäre ferner die Betrachtung der undichterischen, ja widerdichterischen Geistesart Bacons, von dem sein Herausgeber, der beste Kenner seiner Werke, Professor Spedding, gesagt hat: „Wäre, was ich entschieden leugne, irgend ein Grund zu der Annahme vorhanden, daß der wahre Autor ein anderer sei als Shakespeare, so kann ich behaupten: wer es auch immer sei, Francis Bacon ist es nicht."

— Endlich könnte ich auch die bewußten Urkundenfälschungen mitteilen, die von einigen der wütendsten Baconianer, zum Beispiel von der Engländerin Pott, zur Unterstützung ihrer Behauptungen verübt worden sind, und von denen ich die ärgste schon vor Jahren im Shakespeare-Jahrbuch von 1885 urkundlich aufgedeckt habe.

Aber zum Glück ist das alles nicht nötig. Mit Ausnahme einer „Bande schlechter Dilettanten" und einiger ausgemachter Narren glaubt ja niemand an diesen sinnlosen Aberwitz, es sei denn, daß er ihn ungeprüft nachspricht, „weil es doch in Büchern und Zeitungen hier und da behauptet wird." Nein, noch heute gilt von Shakespeare das wundervolle Wort Herders: „Wenn bei einem Manne mir jenes ungeheuere Bild einfällt: Hoch auf einem Felsengipfel sitzend; zu seinen Füßen Sturm, Ungewitter und Brausen des Meeres; aber sein Haupt in den Strahlen des Himmels, — so ist's bei Shakespeare. Nur freilich auch mit dem Zusatz, wie unten am tiefsten Fuße seines Felsenthrones Haufen murmeln, die ihn erklären, retten, verdammen, entschuldigen, anbeten, verleumden, übersetzen und lästern, — und die er alle nicht höret!"

Shakespeare in Pommern.

In dem Hause eines der ersten englischen Verleger brachte ich jüngst das Gespräch auf die Möglichkeit, durch gründliches Nachforschen in den alten Rumpelkammern englischer Schlösser doch vielleicht noch zeitgenössische Angaben über Shakespeare und seine Bühne zu finden. Man stimmte mir im allgemeinen zu, meinte aber, den Engländern fehle es an dem philologischen Spürsinn der Deutschen; in England gebe es nicht genug Menschen von der Art des Helden in Freytags „Verlorener Handschrift", die kreuz und quer durchs Land fahren, um irgendwo unter ganzen Hügeln von alten gleichgültigen Urkunden ein einziges Blättchen mit einer einzigen Erwähnung Shakespeares zu suchen und doch vielleicht — nicht zu finden. Wie aussichtsvoll ein systematisches Forschen dieser Art werden kann, dafür haben wir in allerneuester Zeit einen überraschenden Beweis erhalten durch die Mitteilungen von C. F. Meyer (nicht Conrad Ferdinand): „Englische Ko-

mödianten am Hofe des Herzogs Philipp Julius von Pommern-Wolgast.“ Diese Bereicherung unseres Wissens von der unvergleichlichen Rolle des englischen Theaters für einen großen Teil Europas im siebzehnten Jahrhundert entstammt den im königlichen Staatsarchiv zu Stettin aufbewahrten Akten des ehemaligen Archivs des Herzogshauses Pommern-Wolgast. Die Tatsache, daß englische oder richtiger Londoner Schauspieler schon zu Shakespeares Zeiten und noch ein Menschenalter nach seinem Tode in Deutschland regelmäßige Aufführungen englischer Dramen veranstaltet haben, ist längst bekannt, und wer Genaueres darüber erfahren will, der lese die merkwürdigen Angaben nach in dem klassischen Buche von Albert Cohn über den Gegenstand: „Shakespeare in Deutschland im sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert“ (in englischer Sprache erschienen) und in der erst kürzlich herausgekommenen Schrift von E. Herz: „Englische Schauspieler und englisches Schauspiel zur Zeit Shakespeares in Deutschland.“ Wir wissen zwar nicht, ob die englischen Komödianten jener Zeit in Deutschland die unverstümmelten Stücke Shakespeares zur Darstellung gebracht haben; bis vor kurzem wußte man nicht einmal, in welcher Sprache sie ihre Stücke gespielt haben. Aus den Titeln aber wie aus den deutschen Inhaltsangaben, die sich in städtischen Aufzeichnungen aus

jener Zeit finden, ist mit Sicherheit zu entnehmen, daß eine Reihe von Dramen Shakespeares wenigstens dem Inhalte nach in Deutschland schon bei Lebzeiten des Dichters auf der Bühne bekannt geworden sind.

Ich habe die Überschrift „Shakespeare in Pommern" gewählt, weil nach allen sonstigen Quellen mit einem der Gewißheit nahekommenden Grade von Sicherheit anzunehmen ist, daß die englischen Aufführungen, von denen ich sprechen will, gleichfalls Shakespearische Dramen zum Gegenstande hatten. Im Gegensatz zu manchen großen Dramatikern anderer Zeiten und anderer Völker hat Shakespeare schon bei seinen Lebzeiten eine so überragende Bühnengeltung in England besessen, daß auch ohne urkundlichen Beweis im Einzelfalle, wohl aber gestützt auf die Angaben aus anderen deutschen Gebieten anzunehmen ist, daß die englischen Komödianten am Hofe eines pommerschen Herzogs im siebzehnten Jahrhundert unter andern auch Shakespeares Stücke aufgeführt haben.

Der theaterfreundliche Herzog, um den es sich handelt, war Philipp Julius, Sohn des Herzogs Ernst Ludwig von Pommern-Wolgast und seiner Gemahlin Sophia Hedwig von Braunschweig. Herzog Philipp Julius wurde 1584, zwanzig Jahre später als Shakespeare, geboren und starb schon mit einundvierzig Jahren ohne Nachkommen als der Letzte seines Hauses. Im Jahre 1602 hat er sich

über drei Wochen in England aufgehalten, und aus einem Berichte seines Reisebegleiters Friedrich Gerschow wissen wir, daß der Herzog wiederholt die Londoner Theater besucht hat. Leider findet sich in den Aufzeichnungen Gerschows keine Angabe über den Besuch des Globetheaters, an dem Shakespeare Teilhaber, Schauspieler und erster Bühnendichter war. Welche Zufälligkeiten hierbei mitgespielt haben mögen, vielleicht die große Jugend des damals achtzehnjährigen Prinzen, läßt sich heute natürlich nicht ahnen.

Merkwürdig für uns ist die Angabe über den Besuch des damaligen Londoner Kindertheaters. Unter dem 18. September 1602 — also ziemlich genau um dieselbe Zeit, als Shakespeare in dem damals zuerst aufgeführten Hamlet gegen den Unfug der Kinderkomödie eifert oder den Schauspieler seines Theaters im Theater eifern läßt — vermerkt der Herr Sekretarius, Erzieher und Dolmetscher des Herzogs, Friedrich Gerschow:

„Von dannen sind wir auf die Kindercomoediam gegangen, welche im Argument judiciret eine castam viduam, war eine Historia einer königlichen Wittwe aus Engellandt. Es hat aber mit dieser Kindercomoedia die Gelegenheit: die Königin hält viel junger Knaben, die sich der Singekunst mit Ernst befleißigen müssen und auf allen Instrumenten lernen, auch dabenebenst studieren. Diese Knaben haben ihre besondere Präceptores in

allen Künsten, insonderheit sehr gute Musicos. Damit sie nun höfliche Sitten anwenden, ist ihnen aufgelegt, wöchentlich eine Comödia zu agiren, wozu ihnen denn die Königin ein sonderlich Theatrum erbaut und mit königlichen Kleidern zum Überfluß versorget hat. Wer solcher Aktion zusehen will, muß so gut als unserer Münze 8 sundische Schillinge geben, und findet sich doch stets viel Volks, auch viele ehrbare Frauen, weil nutze Argumenta und viele schöne Lehren, als von anderen berichtet, sollen tractiret werden; alle bey Lichte agiret, welches ein groß Ansehen macht."

So erhalten wir also von einem Schreiber aus Pommernland einen wertvollen Beitrag zu einer der auffallendsten Erscheinungen des englischen Theaters zu Shakespeares Zeiten.

Der Besuch der Londoner Bühnen muß auf den jungen pommerschen Fürstensohn einen so tiefen Eindruck gemacht haben, daß er nach seinem Regierungsantritt englische Schauspieler an seinen Hof zog und zwar in recht beträchtlicher Zahl: „etliche und zwantzig", wie ein darüber ergrimmter pommerscher Junker, Herr Joachim von Wedel auf Krempzow, in seinem Hausbuch aus dem Jahre 1606 verzeichnet. Diese bedeutende Zahl beweist, daß es sich nicht um einzelne Bänkelsänger, Possenreißer, Musikanten gehandelt haben kann, sondern um eine vollständige Theatergesellschaft, was sich denn

auch aus anderen Aufzeichnungen bestimmt ergibt. Außer dem Unmut des pommerschen Junkers, der von den Ausgaben des Herzogs für die englischen Schauspieler Gefahren für die Finanzen des Landes fürchtet, wohl gar eine erhöhte Beitragspflicht der pommerschen Stände, hat auch die Kirche Anstoß genommen an der Theaterliebe des Herzogs. Der Hofprediger, Magister Georgius Hagius in Loitz an der Peene, — einem Städtchen nördlich von Demmin — erhob seine zürnende Stimme gegen die Entweihung der herzoglichen Schloßkirche zu Loitz durch die englischen Komödianten. Diese hatten, selbstverständlich mit Genehmigung des jungen Herzogs, in der Schloßkirche Aufführungen altenglischer religiöser Dramen, also wohl Mysterien oder Mirakel, veranstaltet, und der Hofprediger, der die Aufführungen selbst zwar nicht gesehen, aber darüber allerlei Schreckliches vernommen hatte, fühlte sich in seinem Gewissen bedrängt, seinem herzoglichen Herrn ernste Vorstellungen zu machen. Nicht weniger als sieben seiner Eingaben an den Herzog, an dessen Mutter und an die Kanzlei des Herzogs liegen vor. In einem dieser Schreiben des Hofpredigers und Magisters vom 26. August 1606 heißt es:

„Gelanget demnach an Eure Fürstliche Gnaden mein underthenig demütig bitten, sie wollen Ires Fürstlichen Ampts und Hoheit inngedenck, Gottes Ehr und Kirch von sol-

cher unchristlichen Profanation vindicieren und retten, den Comedianten mit ernst befehlen und gebieten, das sie die Kirchen und Gottesheuser mit Irem wesen ungeschendet und unverspottet lassen, und den Spielplatz wiederumb aus der Kirchen schaffen, so wol auch zu jeder Zeit, wann sie an denen Orten da sie hingehören, agiren, springen und musiciren wollen, alles Unzüchtiges leichtfertiges ergerliches thun unterlassen, damitt nicht wir prediger ein ernstlicher und scharffer aufsicht und reformation mit Inen und unseren Zuhörern vorzunehmen verursacht werden, oder Gottes schwere straff und rach gewertig sein müssen."

Daß es sich bei den Aufführungen der Engländer in der Schloßkirche tatsächlich um religiöse Dramen gehandelt hat, ergibt sich aus dem Wortlaut einer späteren Eingabe an die Herzogin. Darin spricht der fromme Herr von „heiligen Historien, vom Isaac und anderen", und er wettert dagegen, „daß wir izt auf neue manier durch auslendische Comedien und Calvinische Spieler und Täntzer Gottes Wort und Historien der heiligen Schrifft uns in der Kirchen wollen lassen vorpredigen, zu geschweigen, was sonst zu Unehr des namens und Hauses Gottes, zu Spott und Schmach unserer reinen Religion und predigtampts für Thorheit und ergernis mitt zuschlagen wirdt."

Für uns ist das Wichtigste an diesem

Theaterstreit in Pommern zu Shakespeares Zeit, daß wir aus einer Eingabe des Hofpredigers an die herzoglichen Räte vom 28. August 1606 zum erstenmal erfahren, was wir bisher niemals mit Sicherheit gewußt haben: in welcher Sprache englische Schauspieler im Anfange des siebzehnten Jahrhunderts in Deutschland gespielt haben. Der Hofprediger bekämpft nämlich die fremden Komödianten u. a. auch deshalb: „weil Ire Comedien in unbekannter sprach geschrieben sindt und agirt werden, das man nicht weis, wer der Meister und Dichter derselben, was darinnen neben den Historien selbsten tractirt und eingebracht wirdt, ob es Gottes Wort, dem Christlichen Glauben, unserer reinen Evangelischen Religion, der gottesfurcht, zucht und erbarkeit gemes sey oder nicht." Auch an einer anderen Stelle derselben sehr weitschweifigen Eingabe bestreitet er, „das unbekanntes, unsern Glaubensgenossen unverstendtliches und mit frembder Sprach verdecktes wesen in der Kirchen soll tractirt und verhandelt werden, weil es uns wegen der unbekannten autorn und actorn billich verdechtig ist, und wir wol in Deutscher und Lateinischer sprach, mit mehrerem ruhm und beßerung der spectatorn was gutes und nützliches vortragen könnten, wenn es von nöten wer."

Wie dankbar würden wir heute dem

tapferen pommerschen Hofprediger sein, wenn er sich etwas genauer nach dem Inhalt der zur Aufführung gelangten Dramen erkundigt und in seinen Eingaben davon gesprochen hätte!

Also englisch konnten englische Komödianten im siebzehnten Jahrhundert in Deutschland spielen! Man hätte das eigentlich auch ohne diesen urkundlichen Beweis denken können; denn daß englische Schauspieler deutschen Zuhörern zu Liebe deutsch gelernt haben sollten, das war doch kaum anzunehmen. Die Zuhörer müssen damals im Stande gewesen sein, den englischen Aufführungen mit einigem Verständnis zu folgen. Manches spricht dafür, daß ihnen dieses Verständnis erleichtert wurde durch gedruckte Theaterzettel mit eingehender Inhaltsangabe, wie dergleichen ja auch heute noch bei fremdsprachlichen Aufführungen in Deutschland geschieht. Ich brauche nicht zu sagen, daß mehr als die Hälfte der deutschen Theaterbesucher nicht genug Italienisch versteht, um z. B. einer Vorstellung der Duse mit Wortverständnis zu folgen. Bei ihnen muß die Bekanntschaft mit dem Inhalt des Stückes aushelfen. Im Anfang des siebzehnten Jahrhunderts hat die Herrschaft des Niederdeutschen auch bei den Gebildeten viel weiter gereicht als heute, und bei der engen Lautverwandtschaft zwischen Englisch und Niederdeutsch konnte das Verständnis für den un-

gefähren Gang der Handlung sehr wohl auch für eine Aufführung in englischer Sprache ausreichen. Dazu denke man sich das lebhafte Gebärdenspiel, um zu begreifen, daß die englischen Komödianten im 17. Jahrhundert auf eine verständnisvolle Zuhörerschaft rechnen durften.

Francis Bacon.

I.

In zwei Abhandlungen „Wer hat die Dramen Shakespeares geschrieben?“ und „Shakespeares Bildung“ habe ich vor einiger Zeit den Beweis geführt, daß der Bürgermeistersohn aus Stratford, der zahllosen Zeitgenossen als Verfasser von Dramen, Sonetten und Erzählungen in Versen persönlich genau bekannte Dichter und Schauspieler William Shakespeare zweifellos die Werke geschrieben, die unter seinem Namen gingen, und die ihm weder zu Lebzeiten noch in den mehr als drei Jahrhunderten nach seiner Geburt jemals abgestritten worden sind. Den Schwerpunkt hatte ich auf den Nachweis gelegt, wie töricht die Verwunderung ist, daß der nicht gelehrte, aber ausreichend und sehr vielseitig gebildete Sohn einer angesehenen Bürgerfamilie Shakespeares Dramen habe schreiben können, vorausgesetzt daß er die eine durchaus dazu notwendige Eigenschaft besaß: ein Dichter zu sein.

Auf zwei völlig haltlosen Behauptungen beruht der ganze Baconschwindel. Erstens: Shakespeare war ein ungebildeter Mensch, mithin unfähig zu irgend einer großen dichterischen Leistung. Diese Behauptung scheint mir abgetan. Gibt es irgend eine Möglichkeit, durch zweifellose tatsächliche Urkunden von einer Wahrheit zu überzeugen, so glaube ich das in meiner früheren Abhandlung fertiggebracht zu haben.

Die zweite nicht minder haltlose Behauptung ist die von einem dem andern ohne Prüfung, ohne Sachkenntnis nachgesprochene: Francis Bacon war die größte literarische Erscheinung seiner Zeit, war also eher im Stande, die 37 Dramen Shakespeares zu dichten, als ein „ungebildeter, kaum bekannter Schauspieler". Legende in diesem Falle wie Legende in jenem. Gedankenloses Nachsprechen unbewiesener, beim ersten scharfen Zusehen in nichts zerstiebender Gemeinplätze hat in der Frage Shakespeare - Bacon ein scheinbar unlösbares Netz von Irrtümern über einen Gegenstand ausgebreitet, der nie eine „Frage" hätte werden dürfen, wenn man sich zum Grundsatz gemacht hätte, zu prüfen statt zu glauben. Ich habe mich der Arbeit der Prüfung unterzogen und muß bekennen, daß ich kaum je im Leben solche Qualen geistiger Öde, einschläfernder Langweile, literarischer Nichtigkeit erlitten habe wie bei dieser Prüfung, die darin bestanden hat, die 14

dicken Bände in Wörterbuch-Oktav von Francis Bacons „Sämtlichen Werken und Briefen“ durchzulesen. Man hört es oft als eine der seltensten menschlichen Leistungen bezeichnen, daß jemand den ganzen Messias von Klopstock gelesen hat. Welch ein literarischer Hochgenuß ist aber Klopstocks Messias mit allen seinen 20 Gesängen gegen die nahezu über menschliches Vermögen hinausgehende geistige Folter gewissenhafter Durchlesung der großen Speddingschen Gesamtausgabe von Bacons Werken und Briefen!

Wozu, so wird vielleicht mancher Leser fragen, mußtest du denn durchaus alles lesen, was unter Francis Bacons Namen geht? Der Grund war für mich zwingend: ich sagte mir, es gibt keinen Menschen und hat nie einen gegeben, der es fertiggebracht hätte, ein vollkommenes geistiges Doppelleben zu führen, also in seinen offen eingestandenen Werken kein Wort von dem zu verraten, was er in einer bestimmten Gattung anderer Werke verkündet hat. Könnte von irgend einem Menschen etwas derartiges durch unleugbare Tatsachen bewiesen werden, so würde er uns wie eine grausige Mißgeburt, wie ein Wesen jenseits aller menschlicher Natur erscheinen. Es ist unmöglich, daß ein Mann, der die 37 Dramen William Shakespeares geschrieben haben soll, an keiner anderen Stelle der sieben Bände seiner Prosawerke, an keiner der sie-

ben Bände mit Briefen und Staatschriften aller Art jemals einen der Gedanken, einen der ganz eigenartigen Ausdrücke der Dramen wiederholt hätte. Wer die Möglichkeit eines solchen Doppellebens behauptet, um in halb oder ganz verrückter Rechthaberei Francis Bacon für den Dichter von Shakespeares Werken zu erklären, der hat nicht die leiseste Ahnung vom Seelenleben eines Dichters. Wo immer man in Lessings, Goethes, Schillers Prosaschriften nachschlägt, wird man je nach dem Gegenstande mehr oder minder deutliche Anspielungen, Wiederholungen, Erweiterungen, Abänderungen einzelner Stellen in den Werken der drei Dichter finden. Nicht daß man sie findet, ist verwunderlich; sondern es wäre ein unbegreifliches Spiel der menschlichen Natur, fände man dergleichen Übereinstimmungen nicht. Nun wohl, die Bacon-Narren haben, einzelne mit derselben Genauigkeit wie ich, jede Seite in Bacons Prosaschriften durchstöbert und von allen Seiten beguckt und beschnüffelt: nicht ein Ausspruch, nicht eine einzige ganze oder halbe Druckzeile findet sich in den 14 Bänden Bacons, die irgendwie mit einem Verse Shakespeares anders als durch eine zufällige Entlehnung aus irgendeiner gemeinsamen Quelle beider Schriftsteller zusammenstimmt. An dem Felsen dieser vernichtenden Tatsache zerschellt der ganze Unsinn des Baconismus.

Aber damit nicht genug, daß Bacons Prosa

und Shakespeares Dichtung sich an keinem Punkte berühren oder gar decken, so liefert die genaue Durchsicht der 7 Bände selbständiger Prosaschriften und der anderen 7 Bände der Briefe Bacons noch den Beweis für eine andere Tatsache, die bisher durch das Nachsprechen von Legenden selbst einsichtsvollen englischen Schriftstellern nicht zum vollen Bewußtsein gekommen ist. Die fürchterliche Qual, der ich mich um die Feststellung der Wahrheit in der Frage Shakespeare-Bacon unterzogen habe, ist doch nicht ganz ohne Frucht geblieben. Ich bin jetzt im Stande, den unwiderleglichen Beweis zu führen, daß es unter den namhafteren Persönlichkeiten in dem großen Shakespearischen Zeitalter unter Elisabeth und Jakob von England schwerlich einen zweiten Mann von solcher Banausität in schöngeistigen, zumal in dichterischen Dingen gegeben hat wie gerade Francis Bacon, den angeblichen Dichter von Shakespeares Dramen. Wenn in 14 dicken Bänden von einem und demselben Manne sich nirgend eine Spur von Freude an Dichtung, nirgend eine Spur auch nur von einer Beschäftigung mit zeitgenössischer schöner Literatur, ja man kann nahezu sagen: überhaupt mit Literatur findet, — grenzt es da nicht an Wahnsinn, einem solchen in höherem Sinne unliterarischen Menschen Shakespeares Dramen zuzuschreiben? Wir besitzen viele Bände Bismarckischer Reden und Staat-

schriften, zwei Bände Gedanken und Erinnerungen und ein halbes Dutzend Bände Briefe. Und nun frage ich den Leser: wäre es so ganz unmöglich, aus Bismarcks Reden und Briefen den Beweis für die Möglichkeit einer dichterischen Tätigkeit zu schöpfen? Bismarck hatte eben Verständnis, ja Liebe für dichterische Werke, und da der gesunde Mensch ein einheitliches, nicht ein aus zwei völlig zusammenhanglosen Hälften bestehendes Lebewesen ist, so war es selbst einem Bismarck unmöglich, in dem einen Teil seiner geistigen Betätigung, als Staatsmann, seine liebevolle Beschäftigung mit literarischen Dingen vollständig zu unterdrücken. Man stelle sich vor, wir besäßen sieben Bände Prosaschriften und sieben Bände Briefe von dem Dichter William Shakespeare, — hält man es für menschenmöglich, daß sich darin nirgend eine Anspielung auf eine Stelle in seinen 37 Dramen fände? Und nirgend eine Erwähnung anderer literarischer Werke seines Zeitalters?

Da aber ein vollendeter Narr bekanntlich eine Antwort auf alles hat, so kommen die Bacon-Narren mit dem geistreichen Einwande: Bacon mußte in seinen Schriften — (auch in seinen vertrauten Briefen?) — alles vermeiden, was auch nur von weitem an ein Wort in seinen dramatischen Dichtungen angeklungen hätte. Es ist selbst den ärgsten Bacon-Narren nie gelungen, gesunden Men-

schen klar zu machen, welcher Gefahr sich der zur Zeit herzlich unbedeutende und unbekannte Bacon ausgesetzt hätte, wenn er sich zur Verfasserschaft von Romeo und Julia bekannte. Um aber die Tollheit voll zu machen, bemühen sich dieselben Menschen, die von sorgsamster absichtlicher Vernichtung aller dichterischer Spuren in Bacons sonstigen Schriften faseln, trotzdem allerlei Übereinstimmungen herauszukratzen, wie sie denn ja auch glauben machen wollen, daß eigentlich die ganze literarische Welt zu Shakespeares Zeiten in Bacons Geheimnis eingeweiht gewesen sei, ohne daß dieses seltsamste aller Geheimnisse jemals verraten wurde.

Ich nannte Francis Bacon einen literarischen Banausen. Das Wort ist hart, aber es ist wahr, geradezu erschreckend wahr. Die Gleichgiltigkeit Bacons in literarischen Dingen ist unfaßbar, wenn man bedenkt, in welcher glorreichen Zeit englischer Literatur er zu leben das Glück hatte. Baconschwärmer haben sich damit befaßt, zu beweisen, was alles Bacon getrieben, worüber er nachgedacht und geschrieben hat. Sie haben es aber wohlweislich unterlassen, einmal zusammenzustellen, womit Bacon sich offensichtlich niemals ernstlich beschäftigt, wovon er niemals gesprochen hat; denn dann hätten sie eingestehen müssen: der angebliche Dichter von Shakespeares Dramen hat sich von allen höheren menschlichen Fragen in seinen

14 Bänden mit keiner anderen so wenig, so sachunkundig befaßt, wie gerade mit literarischen und besonders mit dichterischen Fragen!

Man schreibt während eines langen Lebens nicht 7 dicke Bände Prosa und nahezu täglich Briefe an hochgebildete Menschen, ohne etwas von den Büchern zu verraten, die man liest. Was hat Francis Bacon gelesen? Oder besser: was hat er nicht gelesen? In den 14 Bänden findet sich nicht ein Vers, nicht eine Stelle aus irgend einem zeitgenössischen englischen Schriftsteller! Niemand, der sich durch diese 14 Bände hindurchquält, könnte je auf den Gedanken kommen, der Verfasser habe zur Zeit der höchsten Blüte englischer Literatur gelebt. Nicht ein einziges Mal begegnet uns in den 14 Bänden der Name des Vaters englischer Dichtung: Chaucers. Bacon weiß nichts von Edmund Spenser, nichts von Philip Sidney. Vom englischen Drama um ihn her, von dem mehr als ein Dutzend Londoner Theater nahezu täglich widerhallten, findet sich nicht die leiseste, auf wirklicher Kenntnis beruhende Erwähnung in Bacons Schriften oder Briefen. Er weiß nicht einmal das Geringste von solchen Werken wie der Utopia des Thomas Morus, des Schoolmaster von Roger Ascham, wie mir denn überhaupt keine einzige Erwähnung eines Werkes der schönen, der nichtgelehrten englischen Literatur, alter

oder neuer, in den Werken Bacons begegnet ist. Ich glaube nicht, daß eine derartige Unliteratur bei irgend einem andern bekannten Schriftsteller, gleichviel welcher Zeit und welches Volkes, sich findet.

Daß Bacon mit keinem Wort, etwa durch die Wiedergabe eines Verschens, die geringste Kenntnis der reichen englischen Volksdichtung verrät, ist nach den bisherigen Angaben selbstverständlich.

Um die Ungeheuerlichkeit dieser bisher stets übersehenen Unliteratur in Bacons Wesen richtig zu würdigen, vergegenwärtige man sich, daß hunderte von Briefen gerichtet sind an Männer von höchster Lebenstellung und Bildung, darunter viele, deren literarische Beschäftigung wir kennen, — und in keinem Brief auch nur der Schatten einer Teilnahme Bacons an dichterischen Fragen seiner Zeit. Er schreibt in den Werken und Briefen über die allerverschiedensten Gegenstände des öffentlichen und des einzelnen Lebens: über Kirchenrecht, Rangstreitigkeiten, Staatsrecht, Strafrecht, bürgerliches Recht, über Geldfragen, Ämterbesetzung — über diese mit Vorliebe, da er zeitlebens ein Ämterjäger war —; aber niemals über eine zeitgenössische literarische Angelegenheit, er, Francis Bacon, der angebliche Dichter von Shakespeares Werken, Shakespeares Sonetten und Erzählungen in Versen!

Ein mathematischer Beweis, daß Bacon

keines der dichterischen Werke, von denen er in 14 Bänden schweigt, jemals gelesen, läßt sich natürlich nicht führen; hierfür muß man sich auf die Erfahrung jedes gebildeten Lesers berufen, der auch nur die geringste Vorstellung von einer Beschäftigung mit literarischen Dingen hat. Nicht als ob Bacon überhaupt keine Schriftsteller nennt. Wäre dies der Fall, so könnte man an eine Schrulle denken und sagen: Bacon wollte nur Eigenes geben und enthielt sich deshalb absichtlich alles Zitierens. So steht es nicht; vielmehr schreibt Bacon sehr wohl gelegentlich ein Sätzlein oder einen Vers aus einem Schriftsteller des klassischen Altertums ab. Jedoch gerade die Gegenüberstellung seiner Verschweigungen mit seinen Anführungen zeigt uns den niedrigen literarischen Bildungstand des Mannes. Er weiß nichts von englischer Literatur; er weiß aber auch nicht viel mehr von fremder Literatur außer den aus der Schule mitgebrachten recht kümmerlichen Erinnerungen an griechische oder lateinische Schriftsteller. Man staune: der Philosoph und Rechtsgelehrte, der besonders im Kirchenrecht, in den Beziehungen zwischen der Staatsgewalt und der Kirche so ausnehmend bewanderte Bacon nennt nicht ein einziges Mal D a n t e. Aber wen alles nennt und kennt Bacon sonst noch mit nichten! Nicht Ariost noch Tasso, so wenig wie Petrarca. Von den Franzosen scheint er Rabelais wenigstens zu

kennen; ob er ihn wirklich gelesen, ist aus einer gelegentlichen Erwähnung durchaus nicht sicher. Dagegen hat er Montaigne gelesen und in seinen eigenen Essays nachgeahmt; unehrlicherweise gibt er einen Ausspruch von Montaigne über die Lüge wieder (in seinem Essay: Truth), ohne die Quelle zu nennen.

Selbst wenn man ganz absieht von der Narretei einer Verfasserschaft Bacons von Shakespeares Dramen und ihn sich nur vorstellt als Staatsmann, Richter und naturwissenschaftlichen Dilettanten, so ist man doch entsetzt über diese für seine Zeit und seine Gesellschaftschicht ganz einzige literarische Unbildung. Man braucht nur an andere hochstehende Männer zu Bacons Zeiten zu denken, an Essex, Southampton, Leicester, Cecil, an ihre nachweisbaren Berührungen mit englischer Dichtung, an ihre vielseitige literarische Bildung, um Bacon in dieser Hinsicht als tief unter seiner Zeit und seiner Kaste zu erblicken. Er plant Darstellungen vergangener Jahrhunderte englischer Geschichte, und er nennt nicht ein einziges Mal Holinsheds Chronik. Er hat natürlich Latein und Griechisch gelernt, wie alle Engländer der höheren Stände; indesen aus seinen Werken und Briefen geht nirgend hervor, daß er auch nur im mindesten Sinn für griechische oder lateinische Dichtung gehabt. Nicht einen einzigen Vers von Homer weiß

er griechisch anzuführen. Francis Bacon, angeblich der größte Dramatiker aller Zeiten, der er als Verfasser von Shakespeares Dramen gewesen wäre, nennt nicht ein einziges Mal Äschylos oder Sophokles. Wohl aber einmal den Redner Äschines. Er nennt auch ein einziges Mal Homer, aber nicht etwa um eine dichterische Schönheit hervorzuheben, sondern an einer Stelle über Prophezeiungen, und — er führt ihn lateinisch an! Von römischen Dichtern wird vereinzelt einmal Virgil genannt, aber ohne die Spur von Teilnahme für den Dichter, nur um irgend eine naturwissenschaftliche Anekdote mit einem Vers der Georgica zu belegen. Von Catull, Properz, Tibull — nirgend ein Wort! Ebenso wenig aus Ovid, dem damals meistgelesenen römischen Dichter, an den mindestens hundertmal in Shakespeares Werken Anklänge sich finden.

Bacon scheint diese Lücken seiner Bildung selbst empfunden zu haben. Er sucht nach einer Entschuldigung und findet sie — statt in seiner Abneigung gegen dichterische Schöpfungen in Folge seiner durch und durch aufs Nützliche gerichteten Sinnesart — in einem angeblich sittlichen Bedenken. In seiner „Geschichte der Regierung Heinrichs des Siebenten" steht der lächerliche Satz: „Wer sich viel mit Dichtern beschäftigt, wird eitel."

Dagegen führt Bacon hin und wieder Livius, Cicero, auch Tacitus an. Ferner war

ihm Demosthenes bekannt; ob in griechischer Sprache, ist mir sehr zweifelhaft. Es ist keineswegs ausgemacht, daß Bacon wesentlich mehr Griechisch aus der Schulzeit behalten hatte, als Shakespeare.

Francis Bacon, der Frankreich und Italien bereist hatte, weiß von den größten Werken bildender Kunst aus eigener Anschauung nichts. Kein Wort über Michelangelo, keines über Raffael. Der Name Dürer wird einmal erwähnt, aber wie? In seinem Essay: Beauty sagt er, offenbar nur vom Hörensagen: „Albert Dürer machte seine Bildnisse nach geometrischen Verhältnissen; Apelles, indem er das Beste aus verschiedenen Gesichtern nahm." Immer nur zusammengetragener Anekdotenkram, nie etwas Eigenes über schöne Künste aus eigenem Sehen und Urteilen.

In Bacons 14 Bänden findet sich hier und da eine platte Bemerkung über Männer des Altertums, aber auch nur zusammenhanglose Anekdötchen. Über Julius Cäsar nicht ein Wort, das auch nur von weitem an Shakespeares Cäsar erinnerte; keines über Augustus, wobei man an Oktavian, oder an Antonius und Kleopatra erinnert würde.

II.

Nun aber zu den Stellen, an denen Bacon über Dichter und Dichtung faselt. Nahezu übereinstimmend hat die wissenschaftliche

Kritik, besonders in Deutschland — ich erinnere an die Schriften von Kuno Fischer, Justus Liebig, Adolf Lasson und Eugen Reichel über Bacon —, in dem Baron von Verulam den oberflächlichen Dilettanten gesehen. Auf einer noch viel tieferen Stufe als der des Dilettanten steht sein unsagbar fades und, wie das bei gänzlicher Unkenntnis begreiflich ist, überhebendes Gerede von der Dichtkunst, die ihm eben ein siebenfach versiegeltes Buch war. Mit vollem Recht hat einer der letzten englischen Beurteiler Bacons von ihm gesagt: „Nicht um sein Leben zu retten, wäre er im Stande gewesen, eine lesbare Dichtung zu schreiben." Man höre die Auffassung des angeblich größten Dramatikers z. B. über dramatische Dichtung (im 13. Kapitel seines Werkes De augmentis scientiarum): „Dramatische Poesie ist gleich sichtbar gemachter Geschichte, denn sie stellt Handlungen als gegenwärtig dar, während Geschichte sie als vergangen darstellt." Wie tief! — Etwas weiter heißt es: „Dramatische Dichtung, deren Welt das Theater, würde von ausgezeichnetem Nutzen sein, wenn man sie gut leitete. Denn die Bühne ist im Stande, keinen geringen Einfluß auszuüben sowohl zur Verbesserung als zur Verderbnis. An Verderbnis dieser Art haben wir genug. Die verbessernde Wirkung des Theaters ist in unseren Zeiten vollständig vernachlässigt (!), und während in modernen Staaten die Thea-

teraufführung nur als ein Spielzeug gilt (!), außer wo sie allzu satirisch und beißend wird, wurde sie bei den Alten als ein Mittel benutzt, die Seelen der Menschen zur Tugend zu erziehen." Dieses seichte Geschwätz schreibt ein Mann, der offenbar nicht eine Ahnung von dem Vorhandensein solcher Stücke gehabt haben kann wie Hamlet, Macbeth, Lear, Richard III.

Das öde Gerede über Dichtung geht dann weiter und offenbart uns Bacons wahre Meinung vom Wesen und Zweck aller Dichtung: „Aber parabolische Dichtung ist von höherer Art als die andere und scheint etwas Heiliges und Verehrungswürdiges." Er meint damit Fabeln, Parabeln, Rätsel und Gleichnisse und nennt als solche heilige und allen anderen überlegene Dichtungen — —: „Die Fabeln des Äsop und ähnliches"! Damit vergleiche man die nicht seltenen Stellen, an denen William Shakespeare über Dichter und Dichtung, besonders über dramatische, spricht, hauptsächlich die jedem gegenwärtige Stelle im Hamlet.

Bei der geringen Zahl von Stellen, an denen der angeblich größte Dichter aller Zeiten Francis Bacon in 14 dicken Bänden überhaupt von Dichtung spricht, ist es möglich und lohnt es, so ziemlich eine jede anzuführen, so namentlich auch die über Poesie im allgemeinen (Gesamtausgabe von Spedding, Werke Bd. III S. 343). Was sagt man

z. B. zu folgendem Geschwafel: „Poesie ist ein Teil der Gelehrsamkeit in Worten, die meist sehr eingeschränkt sind, im übrigen völlige Freiheit besitzen, und gehört in Wahrheit zur Einbildungskraft. — Poesie dient und trägt bei zur Großherzigkeit, Sittlichkeit und zum Vergnügen. Für den Ausdruck der Empfindungen, Leidenschaften, Verderbnisse und Sitten sind wir mehr auf die Dichtung als auf die Geschichtswerke angewiesen. — Indessen ist es nicht gut, zu lange im Theater zu verweilen. Gehen wir jetzt also über zu dem Ort oder dem Palast des geistigen Urteils (im Gegensatz zur bloßen Einbildung), den wir mit mehr Ehrerbietung und Aufmerksamkeit betreten und betrachten".(!)

Auch über Verskunst findet sich bei Bacon gelegentlich einiges inhaltlose und gänzlich sachunkundige Gerede, z. B. in De augmentis scientiarum (Bd. IV S. 442). Vorzugsweise spricht er von den Versmaßen der Alten; von der zeitgenössischen Verskunst weiß er nichts weiter, als daß einige Dichter „aus zu großem Eifer für das Altertum versucht haben, die neueren Sprachen zu alten Metren zu zwingen." Dagegen weiß er kein Wort davon zu sagen, was für Metren denn sonst die neueren Dichter anwenden! Irgendwelche spielerische Versuche undichterischer gelehrter Dilettanten mit englischen Hexametern waren zu seiner Kenntnis gelangt; von der großen, echten englischen Dichtung

seiner Zeit und ihrer Verskunst weiß er nichts.

Endlich noch ein Anekdötchen von Dichtern, das der vornehme Dilettant mit offenbarem Behagen abschreibt (vgl. Bd. VII, S. 134): „Herr Saville wurde von Lord Essex nach seiner Meinung über Dichter gefragt und antwortete, er halte sie für die besten Schriftsteller nach denen, die Prosa schreiben." Dies übrigens auch nur als eines von hundert ähnlichen witzig sein sollenden Geschichtchen.

Indessen dieser größte aller Dichter hat auch eigenhändig gedichtet. Seine dichterischen Versuche stehen im 7. Bande der Gesamtausgabe. Nun muß man bedenken, daß es sich für jeden höher gebildeten, vornehmen Mann jener Zeit gewissermaßen von selbst verstand, hier und da eine Gelegenheitsdichtung zu wagen. Bacon hat während einer Krankheit im Jahre 1624 einige Psalmen in englische Verse übersetzt und zwar, wie sein Herausgeber Spedding mit gutem Grunde vermutet, um seinem Buchdrucker und Buchhändler durch den Erlös aus einem solchen Werke die für andere Arbeiten eingegangenen Schulden zu bezahlen. Eine Reimerei in Sonettform an die Königin Elisabeth, die im Briefwechsel erwähnt wird, ist verschollen. Im Britischen Museum finden sich dann von Abschreiberhand und mit der Bemerkung, daß sie Bacon zugeschrieben wurden, zwei

Gedichte, wahrscheinlich Nachahmungen von Horaz, ganz gewöhnliche geschwätzige Reimereien. Sodann die Übersetzung des 137. Psalms, gleichfalls nichts als eine weitschweifige, verwässerte Schülerarbeit. Besonders auffallend als Zeugnis nicht nur für Bacons dichterische Unfähigkeit, sich knapp zu fassen, ist schon der Umstand, daß er zur Wiedergabe von sechs Versen des Urtextes zwölf lange englische Verse braucht. Wer wissen will, wie ein wirklicher Dichter übersetzt, der lese in den Hebräischen Melodien die so wortarme und doch so ungemein wirksame Wiedergabe durch Byron.

Dieselbe Unfähigkeit nicht nur zu dichterischer Empfindung, sondern ganz einfach zum Versbau beweist Bacon in seiner Übersetzung eines längeren griechischen Epigramms von nicht ganz sicherem Verfasser; man rät auf Poseidippos, auf einen komischen Dichter Platon oder auf den Cyniker Krates. Der griechische knappe Text besteht aus fünf Distichen, also 10 Versen; hieraus macht Bacon 32 Verse! Alles, was im Griechischen scharf und schlagkräftig klingt, ist bei Bacon nicht nur verwaschen und verschwommen, sondern geradezu ins Kindische verzerrt. Welcher auch nur mit dilettantischer Dichterbegabung ausgestattete Mensch würde aus den wenigen griechischen Worten: „Bist du verheiratet? Du bleibst nicht ohne Sorge. — Unbeweibt? Du lebst

einsam. — Kinder, — Kummer. — Kinderlosigkeit, — πήρωσις“ folgendes machen:

Domestic cares afflict the husband's bed
Or pains his head.
Those that live single take it for a curse,
Or do things worse;
Some would have children; those that have them moan,
Or wish them gone (!):
What is it then, to have, or have no wife,
But single thraldom or a double strife?

Ist dies nicht geradezu fürchterlich? Kann ein Mensch mit fünf oder meinethalben noch weniger gesunden Sinnen auf den Gedanken kommen, dieser unerträgliche Brei rühre von dem sprachgewaltigen Versbeherrscher Shakespeare her? Man stelle sich vor, Hegel oder Alexander von Humboldt oder Helmholtz, mit denen Bacon von den ihn überschätzenden englischen Schwärmern vielleicht verglichen werden könnte, hätten Verse zu machen versucht, — ich glaube, jeder von ihnen hätte Besseres geleistet.

Schließlich noch ein Wort über Bacons Jugendbeschäftigung mit allerlei Liebhabertheaterkünsten, namentlich mit der Aufführung von Maskenscherzen durch die jungen Mitglieder der juristischen Gilden. Hiermit stand es nicht anders als mit Studentenaufführungen, wie sie ja auch heutzutage mancher später verknöcherte Bureaukrat in

frohen Studentenjahren mitgemacht. Die Erinnerung an jene Maskenscherze hat Bacon die Anregung zu dem einzigen Aufsatz gegeben, der von künstlerischen Dingen handelt: On masques and triumphs (in den Essays). Etwas Lederneres und Abgeschmackteres läßt sich kaum denken. Der langweiligste und banausischste deutsche Aktenmensch würde über Liebhabertheater und dergleichen mit ungleich größerem Schwung und Behagen an der Sache schreiben. Kein Funke von Humor, von Freude am Jugendspaß noch in der Erinnerung. Bacon spricht überhaupt nur von Gewändern, Masken, Musik, Wohlgerüchen bei solchen Aufführungen, sagt aber kein Wort vom Text!

Als ich in den 14 dicken Wälzern an eine Abhandlung kam mit der Überschrift „On the true greatness of the Kingdom of Britain", dachte ich einen Augenblick, ich würde, wenn auch nicht auf eine dichterische, aber doch auf eine vaterländisch hochtönende Verherrlichung Großbritanniens stoßen. Nicht ein Wort darin erinnert an die unvergleichlich schwungvolle berühmte Stelle Shakespeares im „Richard II.":

— Dies gekrönte Eiland,
Dies Land der Majestät, der Sitz des Mars,
Dies zweite Eden, halbe Paradies,
Dies Bollwerk, das Natur für sich erbaut,

Der Ansteckung und Hand des Kriegs
zu trotzen,
Dies Volk des Segens, diese kleine Welt,
Dies Kleinod, in die Silbersee gefaßt — —

Statt dessen endloses Geschwätz über Ägypten und Baktrien, über Jason von Thessalien, Agesilaos, Nisibis, Jovianus, Valentinianus, Sesostris und was nicht noch alles; nur nicht eine Silbe von dem, was ein Dichter in einer Abhandlung mit solcher Überschrift schreiben würde, auch wenn es sich um eine nichtdichterische Arbeit handelte.

Die Bacon-Narren behaupten, es gebe von ihrem Heiligen sogar ein Notizenheft: den berüchtigten „Promus", von der nicht minder berüchtigten Frau Pott 1883 herausgegeben. Über Echtheit und Unechtheit dieses angeblichen Baconschen Merkheftes habe ich in meiner kleinen Schrift „Hat Francis Bacon Shakespeares Dramen geschrieben?" (1883) alles Nötige gesagt. Eine genaue Vergleichung der Handschrift des Promus mit unzweifelhaft echten Briefen von Bacons Hand im Britischen Museum hat unumstößlich bewiesen, daß der Promus von drei verschiedenen Personen geschrieben worden und daß Bacons echte Handschrift keiner der drei Schülerhandschriften des Promus ähnlich ist. In jener kleinen Schrift habe ich außerdem noch den urkundlichen Beweis für eine absichtliche grobe Fälschung durch die Frau

Pott geführt. Wäre aber dieses „Promus“ genannte Merkheft wirklich von Bacon, so würde es uns einen Bildungszustand seines Schreibers offenbaren, der nicht nur eines großen, sondern überhaupt eines Schriftstellers unwürdig ist. Daß nicht die leiseste Anspielung auf irgend eine Stelle Shakespeares im Promus vorkommt, wäre an sich schon ein vernichtender Beweis der Unmöglichkeit, daß Bacon irgend etwas mit Shakespeares Werken zu tun gehabt habe. Aber auch sonst enthält der Promus nichts als Aufzeichnungen, wie sie sich etwa ein Schüler macht: lateinische oder sonstige Sprichwörter, lateinische oder anderssprachliche Redeblumen, also so etwas wie das „Kollektaneenheft“ eines Sekundaners.

Der tolle Unfug, die Verfasserschaft von Shakespeares Dramen auf den durch und durch unliterarischen Menschen Francis Bacon zu schieben, stützt sich auf nichts, was auch nur im geringsten ein Beweisgrund genannt werden kann. In all den vielen Jahren, die dieser Unfug seit dem ersten Auftreten der im Wahnsinn gestorbenen Amerikanerin Delia Bacon nun schon dauert, nahezu 50 Jahre hindurch, ist niemals auch nur das geringste Beweisstück vorgebracht worden, das nicht bei näherer Prüfung sich sofort als eitel Dunst herausgestellt hätte. In Wahrheit beruht die ganze sogenannte Beweisführung nur auf jenen zwei von Einem dem Anderen nach-

gesprochenen, durch und durch falschen Legenden: auf Shakespeares Unbildung und auf der angeblich unvergleichlichen Geistesgröße Bacons. Was es mit Shakespeares Unbildung auf sich gehabt, ist von mir und von Anderen nahezu erschöpfend geprüft und nachgewiesen worden. Es ist nicht nur keine Übertreibung, sondern eine einfache Selbstverständlichkeit, wenn ich behaupte: die nachweislich von Shakespeare besessene allgemeine Bildung war eine viel umfassendere als diejenige Bacons. Auf all den Gebieten, die jemand befähigen, künstlerisch zu wirken, ja auch nur über Kunst mitzusprechen, hat Bacon nicht nur tief unter Shakespeare, sondern unter der weitaus größten Zahl seiner gebildeten Zeitgenossen gestanden.

Daß er aber auch nicht der erhabene Genius auf dem von ihm mit Vorliebe und mit einem gewissen Fleiß behandelten Gebiete, dem der Naturwissenschaften, gewesen ist, dafür berufe ich mich auf die schon erwähnten Schriften von Kuno Fischer, Liebig und Lasson. Bacon war gegenüber der Literatur und den bildenden Künsten ein Banause, man kann wirklich kein milderes Wort wählen. In der Naturwissenschaft war er ein Dilettant, der nicht eine einzige wirkliche Leistung aufzuweisen hatte, obendrein ein Dilettant, der nicht einmal auf der Höhe der naturwissenschaftlichen Kenntnisse seiner Zeit

stand. Er war ein kläglicher Mathematiker und Mechaniker, wußte von Astronomie lange nicht das, was die hervorragendsten seiner Zeitgenossen davon wußten. Er schrieb ein Langes und Breites über Astronomie, und doch waren ihm Keplers Entdeckungen unbekannt geblieben, und der Lehre des Kopernikus stand er feindlich gegenüber. Die Logarithmen waren längst durch Napier entdeckt, — Bacon wußte nichts davon, und doch waren umfangreiche Berechnungen ohne sie unmöglich. Er klagte nach oberflächlicher Dilettantenart, daß seit Euklid keine Fortschritte in der Mathematik gemacht seien, und dabei wußte er so gut wie nichts von den mathematischen Arbeiten selbst des Altertums nach Euklid, nichts von den Forschungen des Archimedes und Apollonius. Er gibt sich Mühe, die spezifischen Gewichte der Körper zu ermitteln, aber immer nach der Art eines Dilettanten, der nicht weiß, daß lange vor ihm viel bessere wissenschaftliche Methoden veröffentlicht waren. Er schreibt über die Gesetze der Gravitation und weiß nichts Sicheres von den Entdeckungen Galileis über die Fallgeschwindigkeiten.

Nicht eine einzige ernste naturwissenschaftliche Entdeckung trägt Bacons Namen; ja nicht einmal als Beobachter hatte er den geringsten Wert, wie er denn noch tief im Zauber-Aberglauben seiner Zeit steckte und

zu einer ganz voraussetzungslosen Beobachtung naturwissenschaftlicher Erscheinungen unfähig war. Ist es nicht bezeichnend und erstaunlich zugleich, daß er mit keinem einzigen bedeutenden Manne der Wissenschaft seines Jahrhunderts irgend welchen Verkehr, persönlichen oder schriftlichen, gepflogen hat? Die großen Forscher neben ihm oder kurz nach ihm haben Bacon auch keineswegs besonders hoch geschätzt.

Dazu kommt die sittliche Unzuverlässigkeit Bacons in wissenschaftlichen Fragen. Er war einer der bedenkenlosesten Entlehner, um „Plagiator" milde zu übersetzen. Erst neuerdings hat Wilhelm Kuntz nachgewiesen, daß das bisher stets Bacon zugeschriebene Verdienst um die philosophische Entwickelung: die Unterscheidung der Philosophie und überhaupt der Wissenschaften nach psychologischen Einteilungsgrundsätzen (im Advancement of Learning) einfach eine lückenhafte Übersetzung aus Charrons Schrift „De la sagesse" ist.

Man sieht an einer solchen Erscheinung, wie zäh geschichtliche Legenden sind; denn nichts als Legende ist das Gerede von der ungeheuren Gelehrsamkeit, überhaupt von der geistigen Größe Bacons. Die Bacon-Narren, die immer wieder mit ihrer Schrulle der Baconschen Verfasserschaft von Shakespeares Dramen kommen, rechnen eben, und nicht mit Unrecht, auf die völlige Unkenntnis der

Baconschen Schriften selbst bei den gebildetsten, sich mit literarischen Fragen beschäftigenden Lesern und auf die tiefe Ehrerbietung der meisten Menschen vor alten, dicken Büchern, die zwar niemand liest, die aber einen berühmten Namen tragen.

Wie Othello entstand.

Niedriges, verräuchertes Zimmer in einem Hause der Eberkopfstraße am südlichen Themseufer nahe dem Globe-Theater. — Einfacher großer Schreibtisch an der einen Längswand unweit vom Fenster. — Rechts daneben einfacher Bücherständer mit etwa hundert Bänden. — Weiter rechts eine Tür, die in ein Schlafzimmer führt. — Über dem Schreibtisch das Bild eines zehnjährigen Knaben: Hamnet Shakespeares, des Dichters einzigen Sohnes.

Ort: Zwei an den Schauspieler William Shakespeare vermietete Zimmer in der Wohnung der Mistreß Hacket, Leichenbestatterswitwe.

Zeit: Trüber Dezemberabend des Jahres 1604.

Der Dichter sitzt in einem tiefen Lehnstuhl am Schreibtisch und liest, den Kopf in beide Hände gestützt, in einem schweinsledernen Oktavband (Giraldi Cinthios Novellensammlung Hekatommithi). — Rechts

neben dem Buche liegt ein größeres Papierblatt; davor steht ein ungeheures Tintenfaß mit mehr als einem Dutzend Gänsefedern. — Shakespeare nickt zuweilen mit dem Kopf, kraut sich hinter den Ohren, zupft an der Halskrause, streicht hastig über die hohe, kahle Stirn, greift manchmal nach der Feder, läßt sie wieder fallen, wirft sich wie entsetzt in den Lehnstuhl zurück. Plötzlich springt er auf, schiebt den Sessel zurück, schlägt mit der Faust auf den Tisch, daß die Lampe flackert und die Federn um das Tintenfaß herumhüpfen:

Gottsblut! Endlich bin ich mit dem Schund fertig! Weiß nicht, ob es das Italienische oder die widrige Geschichte selbst ist, was mich am meisten ärgert. Gütiger Himmel, diese Italiener! Diese Schweine, diese Dummköpfe! Hat man je eine so ekelhafte und ekelhaft erzählte Geschichte gelesen! Dabei mit einem guten Titel: Der Mohr von Venedig; aber — die Geschichte selbst!

Dieser Kerl, dieser Giraldi, der sich so großmäulig den Cynthischen nennt, was ja wohl so etwas wie Verwandtschaft mit Apollo andeuten soll, hat mich schon einmal geärgert, damals, als ich „Maß für Maß" nach einer seiner dummen Geschichten schrieb. Weiß wirklich nicht, welche von diesen beiden Geschichten die ekelhaftere ist. In jener opfert ein engelhaftes, tugendreiches Mädchen ihre jungfräuliche Reinheit für einen

dummen Jungen von Bruder und rettet den Bruder doch nicht; in dieser läßt ein Scheusal von Mohren sein unschuldiges Weib durch einen anderen — und durch was für einen anderen! durch einen in Menschenhaut geschlüpften Teufel — morden. Auf so was Plumpes und Grausiges zugleich kommt doch nur ein Italiener.

Das heißt: alle Italiener sind nicht wie dieser; ich kenne ja ganz muntere Burschen unter ihnen und bin ihnen eigentlich Dank schuldig. Da ist der Bandello, der Urelter-vater meines guten Romeo und der süßen Julia. Auch der Florentiner, aus dessen Pecorone ich meinen „Kaufmann" genommen, muß ein wackerer Knabe gewesen sein. Dieser apollinische Professor aber — in Ferrara soll er gelebt haben — ist der plumpeste, geschwätzigste, dabei gelehrteste Papierbesudler, an den ich armer Poet jemals geraten bin. Erinnert mich ein bißchen an meinen alten grundgelehrten dummen Ben: just dieselbe dickflüssige, eingebildete Gelehrsamkeit, ohne Schwung, ohne Sprungkraft. Aber ein Stück ist drin, ich seh's, ich fühl's. Der Ferrarese hat's nicht geahnt, ich aber seh es; noch nicht deutlich, noch ganz im Nebel, aber es ist drin, bei allen schwarzen Teufeln in der Hölle! Es herausholen aus diesem wüsten Kehrichthaufen: das ists!

Ein Mohr! Besonders schön macht sich der nicht auf der Bühne; hat mir schon ein-

mal in meinen grünen Jahren beim Titus Andronikus arg mitgespielt. Die Gründlinge im Parterre sind im Stande, den Mohren auszulachen und mit Apfelsinenschalen zu bewerfen, und der schwarze Teufel, den der Cinthio da hingesudelt hat, verdient's. Vor allen Dingen muß der Mohr von Grund aus geändert, aus dem feigen, grausamen Teufel muß ein Held werden. Der Mohr ein Held? Schweres Stück, beinah unnatürlich. — Und wenn es mir doch gelingt, und wenn aus dem Mohren ein Mensch, ein Held geworden, dann kommen die gelehrten Kerle wie Ben Jonson oder Whetstone und machen sich lustig über mich.

Den Mohren traue ich mir am Ende noch zu; wie aber ists mit dem Fähnrich? Gibt es solche Höllenhunde? O, ich höre sie schon sagen, die Neunmalweisen, die bei uns auf der Bühne an den Kulissen sitzen: Solch ein Scheusal hat es nie gegeben; oder wenn doch, dann mußte der Mohr ihn erkennen. Grundfalsch! Es gibt solche Schurken, man kann täglich mit ihrer einem verkehren und merkt den Teufel doch nicht, den sie statt der Seele im Leibe haben.

Heraus mit dir, Stück! Heraus mit dir aus diesem italienischen Kehricht! (Trommelt auf den Tisch, stößt den schweren Sessel auf den Fußboden.)

Mistreß Hacket, die Wirtin (hereintretend): Um Gott, Master Shakespeare,

was machen Sie nun schon wieder für einen Lärm! Was gibts denn? Wer hat Sie wieder geärgert?

Shakespeare (auf das Buch deutend): Hier dieser hundsgemeine, blödsinnig dumme Italiener!

Mistreß Hacket: Aber das ist ja nur ein Buch. Wie kann man sich über ein Buch ärgern?

Shakespeare: Das ist kein Buch, sondern ein Mensch. Jedes Buch ist ein Mensch; und dieses hier ist ein gottverdammter Lump und Schafskopf von einem Menschen, wenn er auch zehnmal herzoglicher Professor der Beredsamkeit, des Griechischen und des Lateinischen war. — Sie verstehen das nicht, Mistreß Hacket. Aber horchen Sie mal auf. Sie sind zwar eines Leichenbestatters Witwe, aber eine wackere Frau sind Sie doch; und so war auch Ihr Seliger ein wackrer Mann, wenn er auch der Bruder des fetten Brauerweibes in Wincot bei Stratford war.*) Sie wissen doch, wie ich die in meiner Widerspenstigen in ihrer ganzen Leibesfülle verewigt habe. Was würden Sie sagen, wenn Ihre Tochter Rosalynd — —

Mistreß Hacket: Anna Barbara!

Shakespeare: Für mich ist sie Rosalynd; Anna Barbara ist für Ihren süßen

*) Der Widerspenstigen Zähmung (Vorspiel, 2. Szene).

Engel ein zu barbarischer Name. Also stellen Sie sich vor, Ihre Rosalynd sei unter eine Räuberbande geraten, sei dort geteert und gefedert worden oder noch Schlimmeres. Würden Sie da nicht wild werden? Genau so geht es mir. Verstehen werden Sie es ja nicht, aber sagen will ich es Ihnen doch: Hier ist ein Italiener, der hat eine Geschichte aus alten Zeiten, aus Venedig, erzählt; und in der Geschichte steckt ein Theaterstück — —

Mistreß Hacket: Was für ein Unsinn! Wie kann in einer Geschichte ein Theaterstück stecken? Die Stücke machen doch Sie und die andern Schauspieler.

Shakespeare: Es steckt aber doch ein Stück drin, aber ein geteertes, gefedertes, besudeltes, dem man alle Knochen im Leibe zerbrochen hat; und nun soll ich die wieder zurecht renken, soll das arme Ding waschen und kämmen, — glauben Sie, daß man dabei nicht wild werden kann?

(Mistreß Hacket geht kopfschüttelnd ab.)

Jetzt hurtig angefangen! — Da ist mein alterprobtes Mittel: geben wir den Menschen Namen! So lange sie ungetauft umherlaufen, sind sie nur Schemen und Schatten. Da hab' ich zwar in meiner grünen Jugend mal geschrieben:

Was ist ein Name? Was uns Rose heißt,
Wie es auch hieße, würde lieblich duften.

Das ist natürlich Unsinn, aber wenn man's so

hört, klingt's nach was. Ein guter Titel und gute Namen sind schon das halbe Stück.

In diesem venezianischen Mohren von Cinthio steht merkwürdiger Weise nur ein einziger Name: Disdemona. Na, so viel Griechisch weiß ich noch, um das zu übersetzen: soll die Unglückselige bedeuten. Guter Name, fällt schön ins Ohr, behält sich auch leicht. (Im Zimmer auf und ab gehend): Disdemona, Disdemona, Disdemon — — Halt! So geht's nicht: Disdemon klingt ja fast genau wie this demon; die frechen Gründlinge sind im Stande, loszuplatzen, wenn sie in ihrem Stumpfsinn this demon für Disdemon verstehen. Auf der Bühne darf kein edler Name lächerlich klingen. Dem Unglück ist leicht abzuhelfen: ich schreibe Desdemona, — und alles ist in Ordnung.

Nun aber den Mohren! Warum nur der Cinthio dem Mohren keinen Namen gegeben? Immer nur: der Mohr! Wie ungeschickt, wie unsichtig! Taufen wir ihn, — taufen wir ihn doppelt, denn ein Christ muß er sein, sonst wird die Geschichte erst recht unglaubhaft. Denn welches venezianische Mädchen möchte einen schwarzen Heiden heiraten? Ein gewöhnlicher Name darf es nicht sein, kein Lucio, kein Francisco, kein Rodrigo. Alles zu gewöhnlich, nicht mohrenhaft genug. Selten und seltsam muß er ans Ohr klingen, denn man sieht nicht alle Tage einen Mohren auf der Bühne, der eine weiße Frau hat.

Wo ist mein Schreibheft aus Italien? Natürlich verkramt. (Pause. — Er sucht.) Hier: Verona, Vicenza, Padua, Venedig. Hier sind die Mocenigo, die Barberigo, die Vendramin, die Moro — schau, schau, da hätten wir ja sogar einen richtigen Moro von Venedig; welch Spiel des Zufalls! Und hier — die Geschichte von dem armen Teufel, den die Inquisition in ihre Fänge bekam: Otonello. Das klingt schon fremdartig genug; aber man denkt an Otto, und den Namen haben sie in Deutschland oft. Otonello, — Otonello, — Othello. Laß hören, wie das im Titel klingt: Othello, der Mohr von Venedig! Vortrefflich, ganz so gut wie mein: Hamlet, Prinz von Dänemark. Ich laß es bei Othello (schreibt den Namen nieder).

Und nun der Satanas von Fähnrich? Für den nehm ich etwas Spanisches, Wildes, Grausames: Sanchez, Perez — alles zu sanft, zu gewöhnlich. Diego, Rodrigo, Jago. — Jago ist kurz, Jago ist selten, meine Engländer kennen ihn nicht; um so besser: — fahr als Jago zur Hölle!

Sein Weib? Gleichviel, etwas Gewöhnliches genügt. Lucia, Julia, — nein, Julia soll nicht zum zweiten Mal von mir genannt werden. Laura, Helena, Emilia. Mag's denn Emilia sein; was liegt viel an ihr?

Mit vier Menschen kann ich kein Stück machen. — Halt! Da ist ja noch der Hauptmann! Auch für den ist jeder Name recht:

Marco, Lucio, Lucentio, Rodrigo, Caio, Cassio. Othello kassiert ihn ja; lassen wirs also bei Cassio. Die anderen Puppen um die fünf herum benamse ich, wie ich sie brauche.

(Erhebt sich und blickt aus dem Fenster in den Nebel über der Themse hinaus): Noch seh ich nichts, nur ein paar Menschengesichter, den Schwarzen, die Weiße, den Teufel; aber noch keine Szene, kein Bild. Der Cinthio hat auch keins. — Wirklich keins? Laß mich zusehen.

(Setzt sich wieder an den Schreibtisch und beginnt zu lesen): Muß mir das Gerippe der dummen Geschichte des Italieners mal herausziehen, aufschreiben. Das ist ja schnell getan. Da ist ein Mohr im Dienste Venedigs. In den verliebt sich die schöne, tugendhafte Disdemona, „um seiner Tüchtigkeit willen, nicht aus weiblicher Begehrlichkeit." — Esel! Selbstverständlich. — Und nun sagt der Mensch kein Wort vom Wo und Wie! Als ob sie etwa in den Gassen und auf den Kanälen Venedigs sich getroffen hätten.

Aber weiter: ihre Verwandten widersetzen sich der Heirat. Heiraten einander doch, leben in ungetrübtem Glück lange Zeit zusammen. — Auftrag an den Mohren, sogleich nach Cypern zu gehen, Feldzug gegen die Türken. Desdemona will ihn begleiten, Mohr widerstrebt, nimmt sie mit, trifft in Cypern ein. — Der Mohr hat einen Fähnrich, sehr schön, aber Schurke, was der Mohr nicht

weiß. Fähnrich Jago nimmt seine Frau nach Cypern mit, sie wird Desdemonas Freundin, Gesellschafterin. — Jago verliebt sich in Desdemona — Unsinn! —, macht allerlei verliebte Kapriolen, Desdemona merkt nichts. Jago erklärt sich ihre Gleichgiltigkeit durch ihre Liebe für einen Hauptmann, Cassio. Warum? Bei Cinthio kein Wort darüber. Jagos Liebe verwandelt sich „dadurch" — wodurch? — in Haß; will Cassio vernichten, sinnt auf Mittel.

Spiel des Zufalls: Cassio greift einen Wachtposten an — warum? — und wird von Othello seines Postens entsetzt. Desdemona sucht den Mohren und Cassio zu versöhnen. — Othello klagt Jago, die Frau lasse ihm keine Ruhe wegen Cassios Wiedereinsetzung. Jago weckt Othellos Verdacht gegen Desdemona und Cassio. — Desdemona verkehrt bei Emilia, trägt ein Taschentuch, Geschenk des Mohren, von Beiden besonders wert gehalten. Eines Tages, als sie mit Emilias dreijährigem Mädchen spielt, stiehlt Jago das Taschentuch aus ihrem Gürtel. — Gemein, possenhaft! — Läßt es in Cassios Wohnung liegen. Dieser will es Desdemona bringen, läuft aber davon, als er Othello kommen hört. Othello fragt seine Frau, wer eben dagewesen; sie sagt: Ich weiß es nicht. Der Mohr bezwingt seinen Zorn. Jago läßt ihn sein lachendes Gespräch mit Cassio beobachten, belügt nachher Othello

über den Inhalt des Gesprächs: Desdemona habe sich Cassio unzählige Male hingegeben, zuletzt ihm das Taschentuch geschenkt. O. fragt D. nach Taschentuch; D. gerät in Angst, sucht, findet nichts. O. beschließt ihren und Cassios Tod, nur soll auf den Mörder kein Verdacht fallen. — Posse, Komödie, nicht tragisch. — D. fragt in ihrer Verzweiflung Emilia um Rat. Diese, von Jago zur Mitschuld am Morde längst aufgestachelt, sagt D. nicht, was sie weiß. — Hab an einem Mörder genug, brauche Gegensatz. — Cassios Geliebte, Stickerin, stickt nach Muster von Ds. Taschentuch zweites, ähnliches. Jago läßt O. ihr durchs Fenster zusehen. — Albern! — O. zweifelt nicht mehr, gibt dem Jago große Summen, um ihn zur Ermordung Cassios zu bestimmen. Jago greift eines Abends Cassio an, verwundet ihn. Cassio ruft um Hilfe, Jago flieht. — D. zeigt bei Nachricht von Cassios Verwundung große Betrübtheit. Hierauf berät O. mit Jago Todesart Ds. Jago schlägt vor, um Verdacht von O. abzulenken, er, Jago, wolle D. mit einem sandgefüllten Strumpf erschlagen, damit sie keine Wunde zeige. — Gräulich, höllisch, unbrauchbar. — Dann wollen sie die morsche Zimmerdecke auf sie hinabstürzen; die Welt glaubt an natürlichen Tod. O. einverstanden.

Nacht: O. und D. im Schlafzimmer; plötzlich draußen Geräusch. O. heißt D. auf-

stehen, nachsehen. D. gehorcht, Jago schlägt sie mit dem Sandstrumpf halb tot. Klageruf Ds., O. kommt, sagt: Das ist der Lohn für deine Untreue. D. beteuert Unschuld. Jago schlägt D. mit zwei weiteren Schlägen vollends tot. Sie legen sie aufs Bett, spalten ihr den Schädel, stürzen Zimmerdecke hinab. Nachbarn kommen, finden D. tot. — Bald darauf O. Reue, Sehnsucht, wilder Haß gegen Jago, entläßt ihn. Jago haßt O., verrät ganze Geschichte an Cassio. Der Rat Venedigs läßt O. verhaften, foltern. Gesteht nichts. Zu ewiger Verbannung verurteilt. Hier töten ihn Ds. Verwandte. Später wird Fähnrich wegen anderer Schandtaten gefoltert, stirbt daran. — Alle Einzelheiten der Geschichte erzählt Emilia nach dem Tode Jagos. —

Uff! — — Und hieraus soll ein Stück werden? Das ist so wie in Padua, wo ich einst die großen Marmorblöcke sah und dachte: in jedem Block steckt ein Marmorbild, — wers heraushaut, ist der Meister.

Erst mal die Menschen, die Drei, die Vier. Von dem M o h r e n darf nichts bleiben. Bei Cinthio ein ganz niedriger, feiger Schurke; ein verliebter Schwarzer, der eifersüchtig wird und mordet; komische Figur; Beaumont und Fletcher würden daraus eine Posse machen. Bleibt diese Bestie so, wie der italienische Professor sie hingestellt, so stürmen mir die

Kerle aus dem Pit die Bühne und reißen Burbage herunter; — denn natürlich spielt Burbage den Mohren.

Was ists eigentlich mit Othello? Die ganz gemeine Eifersucht paßt für keine Tragödie. Eifersucht ist halb komisch. — Othello muß geadelt werden! Nur ein großer, ein vornehmer Mensch, wenn auch mit dunkler Haut, konnte Venedigs Feldherr werden. Vornehm und groß muß er vor uns stehen, sonst rührt er nicht, sonst bleibt er gemein.

Er ist nicht jung, langes ruhmreiches Feldherrnleben hinter ihm, verliert zum ersten Mal sein stolzes Herz ganz an ein Weib; keine Sinnenlust, die erste große Liebe. Setzt sein ganzes Leben auf diesen einen Wurf, ist verloren, bricht zusammen, die Welt mit ihm, wenn er hier getäuscht wird.

E h r e! Darum dreht sich alles bei ihm. Ja, das ist's! Das schreib' ich auf:

Ich bin ein ehrenvoller Mörder,
Denn nichts tat ich aus Haß, für Ehre Alles.

N i c h t e i f e r s ü c h t i g, kein Mörder! Richter über seine und Desdemonas Ehre; ein R i c h t e r, drum darf die Tötung nicht im Zorn geschehen. — Ha, bist du jetzt zufrieden, Othello? Hab ich aus dir, dem niedrigen schwarzen Mörder, einen Helden gemacht oder nicht? —

D e s d e m o n a? Tugendhaft und schön, sagt Cinthio. Das ist eine allgemeine

Schwätzerei, steht in jeder italienischen Geschichte. Tugendhaft und schön sind alle Heldinnen. Wir hören ja bei ihm kaum ein gescheites Wort von ihr, sogar manches dumme. — O nein, sie soll sein wie der Abendstern hinter Nebelschleiern, ganz sanft, kein Laut des Vorwurfes auf ihren Lippen, keine Anklage; wie ein Kind, ganz Liebe, Aufopferung bis zuletzt noch im Tode, wehrlos wie ein Lamm unter dem Messer. So wird man sie unterscheiden von den zahllosen tugendhaften und schönen Heldinnen, sie nie vergessen. Die Sanftmut neben der Leidenschaft und dem Zorn, die Schwäche neben der Kraft, die lautlose Hingebung und Wehrlosigkeit gegen die Unerbittlichkeit des furchtbaren Irrtums. — Das gibt ein Bild; jede Szene, in der die Beiden neben einander auf der Bühne stehen, muß eins sein.

Jago ist der Teufel ohne Hörner, ohne Pferdefuß. Kein gutes Wort aus seinem Munde, keine gute Tat aus seinem Herzen. Das Böse ist ihm das Natürliche, das Selbstverständliche. — Und dieser Teufel soll ein Kind haben? Weg mit dem Kinde, kann's ohnehin so klein auf der Bühne nicht brauchen. Zum Taschentuchstehlen ist es unnütz. Das fang ich anders an. — Aber wie? Kommt später; nur vorwärts!

Und verlieben soll sich dieser Unhold in Desdemona? Durch die Liebe wird er ja zu einem Menschen! Nein: was er tut, tut

er des Bösen wegen; höchstens Neid auf Cassio und dergleichen Niedriges, Gewöhnliches, aber keine Liebe. — Und dieses Scheusal nennt der Cinthio: di bellissima presenza. Unsinn; ich sage gar nichts von Schönheit und Häßlichkeit. Das mag Freund Hemynge besorgen. Der versteht sich aufs Spielen solcher Schurken. — Wo Jago sich gehen lassen darf, schmutzig in der Rede, schmutzig wie seine Gedanken.

Emilia? Bei Cinthio eine der Desdemona an Rang gleiche Dame. Geht nicht, muß tiefer stehen, so was wie feine Zofe, Gesellschafterin. — Nicht so bös wie Jago. Zwei Teufel wären zu viel. Mehr schwach als schlecht. Darf auch den Mordplan nicht kennen, würde doch alles ausplaudern. (Öffnet die Tür des Nebenzimmers): Mistreß Hacket! Holla, Mistreß Hacket!

Mistreß Hacket (eintretend): Was gibts, Master Shakespeare?

Shakespeare: Was es gibt? Sagen Sie mir, aber auf Ehr und Gewissen und bei den Pforten der Hölle, schwören Sie mir bei der Seelen Seligkeit des alten Halunken von Hacket, der Sie oft genug geprügelt —.

Mistreß Hacket: Mein Mann konnte mich prügeln, so viel er wollte.

Shakespeare: Hat er auch getan. Nun aufgepaßt: Wenn Ihr Mann ein Weib ermorden wollte — —

Mistreß Hacket: Mein Mann? Ein

Weib ermorden? Sie sind von Sinnen, Master Shakespeare.

Shakespeare: Er hat ja keins ermordet, weiß ich. Aber nur so in der Phantasie.

Mistreß Hacket: Ach du lieber Himmel! Das kommt davon, daß Sie immer solche Mordstücke schreiben. Warum schreiben Sie nicht wieder so was wie das Stück mit dem dicken Ritter?

Shakespeare: Der ist ja längst tot und kommt nicht wieder. Aber ernstlich, Mistreß Hacket: Wenn Sie gewußt hätten, Ihr Mann will ein Weib ermorden, hätten Sie solch Geheimnis bewahrt?

Mistreß Hacket: Nicht eine Stunde!

Shakespeare: Das hab ich gewußt. So ists recht; für den guten Rat sollen Sie bei der ersten Aufführung meines neuen Mordstückes im ersten Rund oben vornan sitzen. (Mistreß Hacket ab.) —

Der Cassio ist bei dem Italiener ein Schatten, eine Puppe. Was mach ich aus ihm? Er ist ein Hauptmann, ein vornehmer Venezianer, in Othellos Dienst, sein Adjutant. Er hat ihn dem Jago vorgezogen, muß gewußt haben, warum. So sei er denn ein Soldat, männlich, würdig, fein, ehrenwert, in allem das Gegenstück zu Jago. Wird Jago schmutzig in seinen Reden, Cassio beachtet's nicht, weicht aus, macht gut.

So. Das sind die Menschen. Das ist noch

kein Stück. Sind auch noch nicht genug Menschen, brauche Nebengestalten, allerlei. — Da sind ja die Verwandten, die parenti bei Cinthio. Sind's Eltern, sind es andere Verwandte? Gleichviel: kann beide nicht brauchen. Soll ich etwa einen langweiligen Familienrat auf die Bühne bringen? Das ist Komödie, nicht Tragödie. Die ganze Sippschaft schmelz ich in Eines zusammen, in eine Mutter, einen Vater, einen Bruder. — Hm, eine Mutter hätte wahrscheinlich besser aufgepaßt; Männer merken so was nie. Ein Bruder? Hat Othello gegenüber nicht Ansehn genug. Also ein Vater, ein Nobile, ein Senator, Othellos Vorgesetzter und dann sein widerwilliger Schwiegervater. Irgend ein Mocenigo oder Barberigo. Nein, sonst hetzt mir der venezianische Gesandte den Lordkämmerer auf den Hals wegen Beleidigung der Signoria. Ist schon dagewesen. Brabantio mag dastehen; kein Senator in Venedig heißt so.

* *
*

Nun aber das Stück! Wie hebt es an? Wie schreitet es fort? Wie geht es aus? Was sollen die Zuhörer draus nach Hause nehmen? Ein gutes Stück muß mit weniger als hundert Worten erzählt werden, sonst steht es keinem deutlich vor den Augen der Seele.

Was soll in meinem Mohren von Venedig stecken? Etwa dies. Ein Mohr, ein Held im Dienste Venedigs, gewinnt trotz allen Widerständen die Liebe der engelgleichen Desdemona. Grenzenloses Vertrauen bei ihm, zärtlichste Hingabe bei ihr. Ein teuflischer Verleumder umstrickt mit Höllenlist den Mohren, macht Desdemonas Untreue völlig glaubhaft, erregt Othellos höchste Eifersucht. — Nein, so darfs nicht sein, nicht Eifersucht, durchaus nicht bloß Eifersucht, ist zu niedrig, nicht heldenmäßig; auch Eifersucht, gewiß, aber sie nicht allein, sie nicht im Kern, nur obenauf. Rächt sich nicht nur; er rächt oder glaubt zu rächen das Gute selbst, das Recht. Wird Richter, nicht nur in eigener Sache; richtet und tötet die Unschuld, erkennt zu spät den Irrtum, wird dadurch innerlich vernichtet, und vernichtet dann richtend sich selbst.

Ist das ein Stück? Ja; und ist es keins, so soll es jetzt eins werden.

Hat mir oft geholfen, mit dem Ende anzufangen; will sehen, ob mirs auch diesmal gelingt .—

Desdemona ist tot; die Abgesandten Venedigs dringen ein; Othello machtlos, verhaftet, soll zurückgeführt werden, schmählicher Tod von Henkershand sicher. — Zuschauer haben Desdemona ermorden sehen, sind noch ganz zerschmettert. Jago entlarvt,

Othello verhaftet. — Genügt nicht; nur der Tod sühnt, besänftigt. Natürlich nur Tod von eigener Hand. Aber wie? Bloßes Erdolchen? Zu gewöhnlich, beinahe feig, zeigt nichts von Größe; und groß will ich Othello, durchweg groß, sonst wird er widrig. Noch einmal muß er sich aufrecken in Heldengröße; brauche auch letzte Steigerung nach allen früheren. Also Abschiedsrede, in hohem Ton, heldisch. (Setzt sich und schreibt:)

In euren Briefen, wenn ihr Kunde gebt,
Meldet von einem, der nicht klug, doch zu
sehr liebte.

So nur weiter; und dann ein paar nüchterne Worte der anderen.

Es ist noch früh, erst neun, und ich bin in der Stimmung. Schnell das Gebälk aufgezimmert, denn immer deutlicher wirds in mir.

Eins ist sicher: in meinem Othello ist für Freund Kemp, den Komiker, kein Platz. Unerbittliche Vernichtung der Unschuld, — nein, da hört aller Spaß auf; die Zuhörer sollen nicht zum Atmen kommen, sonst wird die Qual nur noch größer. Kemp wird schimpfen; ist mir gleich. Ben Jonson hat mir ja gesagt, daß in den Tragödien der alten Griechen gar nicht gespaßt wird, — also!

Erster Akt. Weg mit den „Verwandten"; nur einen Vater kann ich brauchen.

Wie Othello und Desdemona sich lieben lernen? — Das geht nicht wie in Romeo und

Julia, da sind furchtbare Schwierigkeiten. Schwarz und Weiß, Alt und Jung kommt nicht in wenigen Minuten auf einem lustigen Maskenball zusammen. Läßt sich überhaupt auf der Bühne nicht schildern, muß vor dem Stück liegen, fertig sein, nachher mit wenigen Worten anzudeuten. Sieht der Zuschauer die beiden, sieht er Othellos Liebe, Desdemonas Hingebung, so glaubt er dran. Ja, alles muß fertig sein, auch die Ehe. — O, ich hab's! Die tolle Geschichte von Padua, von dem Grafen Collalto! Rosenkrantz und Gyldenstern, die lustigen dummen Studenten, haben sie mir dort erzählt. Mehr als zehn Jahre ists her. Schönes junges Mädchen, älterer stattlicher Mann, störriger Vater, heimliche Ehe; der Vater klagt den Gatten, den Collalto, wegen Verführung, wegen listiger Zaubertränke vor dem Rate der Zehn an, wird abgewiesen. Paßt ganz famos zu meinem Mohren. Brabantio erfährt plötzlich die heimliche Ehe — durch wen? Durch Nebengestalten oder durch Jago —, klagt Othello im Senat vor dem Dogen an, dabei können O. und D. ja selbst erzählen, in kurzen, schlagenden Worten, wie es zwischen ihnen hergegangen. Das gibt ein Bild! Rings im Kreis der Doge und die Senatoren, ähnlich wie in meinem Kaufmann; Brabantio ergrimmt als Ankläger, Othello stolz und sicher, Desdemona neben ihm; nichts von Zaubertränken, nur Mitleid, Bewunderung, —

und gleich danach Befehl, nach Cypern abzugehen.

Was sagt mein Italiener? „Er, besiegt von der Schönheit und der edlen Gesinnung der Dame, erglühte ebenso für sie.“ Und der Bursche sagt kein Wort davon, wo die beiden sich getroffen haben! Natürlich im Vaterhause: Othello als Feldherr des Staates verkehrt bei den Senatoren; — und in der Novelle kostete das doch nur ein paar Worte.

Was schwätzt er weiter? „Sie lebten in solcher Eintracht und Ruhe mit einander, daß alles zwischen ihnen eitel Liebe war.“ Sehr schön, ganz vortrefflich, aber was soll ich damit in einem Drama? — Und hatten sie sich so lieb, kannten sie sich so lange, dann bleibt erst recht unerklärlich, wie Othello an Desdemonas Untreue glauben konnte. Nein, nur wenig dürfen sie sich gekannt haben, alles muß Hals über Kopf gehen. Handlung, Handlung! Immer vorwärts!

O diese Schwätzerei hier bei Cinthio zwischen Othello und Desdemona über die Reise nach Cypern! Zwei ganze Seiten wird hin und her geredet; daraus müssen wenige Verse werden. Cinthio läßt die beiden am Mittagstisch darüber reden; abgeschmackt, unbrauchbar für die Bühne. Nur keine Familienszene. Ist gegen den hohen Stil; und ich brauche hohen Stil, denn Othello ist kein privater Gentleman, er ist ein Staatsmann. Die Frage, ob Desdemona Othello nach Cy-

pern begleiten soll, muß Staatssache werden, muß im Senat gleich nach der großen Szene verhandelt werden, sonst wird sie platter Familienklatsch.

Bald drauf muß der Umschwung beginnen. — Was sagt der Italiener? Streit Cassios mit der Wache, Verwundung der Wache durch Cassio. Das ist niedrig, muß ganz anders werden. Cassio darf sich an keinem gemeinen Soldaten vergreifen, steht zu hoch.

Wie aber laß ich den ersten Verdacht in des Mohren Seele fallen? Die Quälerei Othellos durch Desdemona wegen Cassios muß leibhaftig auf die Bühne; man muß merken, wie O. ärgerlich wird. Das ist der Angelpunkt des Stückes! — Jetzt muß etwas kommen, daß es den Zuhörer überläuft, daß er merkt: nun gehts abwärts! — Szene zwischen Desdemona und Cassio, Othello sieht beide, Jago desgleichen, — und nun plötzlich muß dieser den ersten Pfeil abschießen (setzt sich und schreibt), — ganz einfach, ganz sanft, aber so, als bohrte er eine vergiftete Nadel ins Herz: „Ha, das gefällt mir nicht!" — Dem Mohren hat's auch nicht gefallen, aber erst durch Jagos Worte dringt das Gift ihm ins Herz.

Nun läßt der Italiener, als O. gegen D. wütend wird, die Frau die albernen, beleidigenden Worte zu Othello über seine Mohrenschaft sprechen: „Ihr Mohren seid von so hitziger Natur, daß euch jede Kleinigkeit

zum Zorn und zur Rache aufreizt." Wie dumm! Als ob in solcher Ehe Desdemona dem Mohren sein Mohrentum vorwerfen darf! Das ist ja ganz niedrig; so reden Fischweiber. Für sie ist er nicht schwarz, nicht weiß, ist er nur der Geliebte, der Held, und wenn andere zu ihr von Othellos Mohrenschaft reden, muß sie ihn verteidigen.

Jetzt die große Mittelpunktszene: Othello und Jago, eine arme Menschenseele und der Teufel im Kampf. Gelingt mir die, dann gelingt mir mein Stück. Dazu schließ ich mich mal einen ganzen Tag ein, spiele nicht; oder reite nach Stratford, denke sie mir auf Pferdesrücken aus: da sind mir oft die besten Gedanken gekommen. Das wird der dritte Akt, der Mittelpunkt. — Von dem Italiener kann ich da kaum ein Wort gebrauchen; oder vielleicht die Szene, in der Othello den Jago und Cassio im Gespräch sieht, Cassio lachend.

Nun die Taschentuchgeschichte. Bei Cinthio das kleine Kind auf Desdemonas Armen, Jago stibitzt es ihr weg, also gemeiner Diebstahl. Das Kind hab ich schon gestrichen. In der Tragödie darf nicht gestohlen werden. — Wie mach ichs nur? Desdemona kann ja das Tuch verlieren; aber verlieren ist zufällig, ist gleichgiltig. Nein, nichts Zufälliges oder doch so wenig wie möglich. — Solch ein Taschentuch hat immer etwas Bedenkliches; Ben und seine Bande, auch manche der vornehmen Damen rümpfen

die Nase nachher und sagen: „Ach, ist das nicht das Stück mit dem Nastuch? Wenn's noch eine Spange, ein goldener Ring wäre, aber ein gewöhnliches Taschentuch!" — Muß es denn ein gewöhnliches Taschentuch sein? Da brauch ich so ein bißchen Zauber drum herum. Werd ich schon machen. Es soll auch kein Nastuch sein; ein feines Tuch im Gürtel der Frauen. Desdemona kann ja eine kleine Wunde damit verbinden wollen. Oder — das ists: dem zornigen Othello, der ausweichend über Kopfweh klagt, will sie die Stirn verbinden, er wehrt unwillig ab; sie, ganz in Sorge um ihn, läßt das Taschentuch fallen, Jago hebt es auf, — nein, besser noch Emilia, das ist einfacher; sie gibt es Jago, Mitschuld an Desdemonas Tode, — und nun, Geschick, nimm deinen Lauf! —

Was stellt der Italiener mit dem Taschentuch an? Jago läßt es Cassio finden; dieser weiß, daß es Desdemona gehört. — Zu dumm! Wüßte er's, so gäb er's ihr ja gleich zurück. Nichts darf er wissen, sonst behielte er's nicht. Er muß es aber eine Weile behalten, daß Othello es in seinen Händen sieht. — Da hat der Italiener ein Frauenzimmer, Dirne des Cassio. — Warum auch nicht? Bei der sieht es Othello; alles ganz einfach. — Braucht übrigens keine gemeine Dirne zu sein.

Nun läßt der Italiener den Othello „Tag und Nacht darüber nachdenken, wie er Des-

demona und Cassio töten könne, ohne daß die Schuld auf ihn falle". Das ist selbst für eine Geschichte zu dumm. Hat mein Othello sich überzeugt von Desdemonas Untreue, so muß sie sterben, schnell und von seiner Hand. Den Cassio mag ein anderer abtun, aber an Desdemonas Leib darf keine andere Hand rühren, auch nicht zum Morde.

Und was faselt nun der Cinthio von der Reue der Desdemona über ihre unglückliche Gattenwahl! Der Kerl war wert, ein Professor zu sein, hatte nicht einen Funken Poesie im Leibe. — Aber nur nichts umkommen lassen! Es ist verkehrt in Desdemonas Munde, aber von vortrefflicher Wirkung in Jagos.

Der Cinthio läßt Othello das Taschentuch durchs Fenster auf dem Stickrahmen der Dirne sehen. Für eine Geschichte mag's gehen, da hilft die Phantasie des Lesers nach. Auf der Bühne? Lächerlich! Die Bengel im Pit würden schreien: Laßt mich auch das Nastüchel sehen! — Nein: das Tuch muß wieder auf die Bühne, die Dirne muß es haben; — und immer Handlung, Handlung: sie selbst muß es Cassio unter die Nase halten, und dabei sieht es Othello. — Von hier jäh bergab. Schnell aufgeschrieben:

Othello (losbrechend): Wie soll ich ihn morden, Jago?

Von der ekelhaften Unterhaltung bei dem Italiener über die Todesart kein Wort. —

Und nun erst die heimtückische, gemeine, schmutzige Ermordung Desdemonas durch Jago! Da ist nichts vom Richter. Das sind zwei mordende Strolche, Schinderknechte.

Und was tut nun der Cinthio nach dem Morde? Zweifelt Othello etwa an Desdemonas Schuld? Gar nicht; nur Sehnsucht, fleischliches Verlangen nach ihr. — Und dann leben Othello und Jago noch eine ganze Weile vergnügt. Weg damit! Zehn Minuten darauf muß der Vorhang sich schließen.

(Eine Turmuhr schlägt zehn.)

Erst zehn? Soll ich noch in die „Seejungfer" oder mich gleich an das Szenarium machen? — Ich bin gut im Zuge; machen wir's also fertig!

Zuerst irgend was minder Wichtiges; im Lärm des Anfangs hört doch niemand scharf zu. Die es dennoch tun, sollen gleich den Jago kennen lernen, den vollendeten Schurken. Gespräch zwischen ihm und einer Nebengestalt, irgend einem dummen Tropf, dem er Geld abgeschwindelt oder so was. — Dann aber schnell vorwärts, um mir Ruhe zu erzwingen: Desdemonas Vater und die Zuschauer sollen mit einem Schlage erfahren, was vorgeht: heimliche Ehe zwischen einem Mohren und einer Senatorentochter. Hei, da werden sie die Ohren spitzen; wer zu spät kommt, muß auf den Zehen schleichen. — Der Vater stürzt heraus, wütend, läßt die Senatoren zusammenrufen. Die sind ohne-

hin versammelt, Nachrichten aus Cypern usw. — Dann die große Szene vor dem Dogen: wir lernen Othello und Desdemona kennen. Wie gewannen sie sich lieb? (Sinnend und dann niederschreibend):

Sie liebte mich, weil ich Gefahr bestand,
Ich liebte sie, weil sie mir Mitleid zollte.

Das ist einfach, und das ist genug. Das begreift man. — (Blättert in einem alten Tagebuch:) Hier muß nun so allerlei Venezianisches hinein: Magnifico ist der Titel der Senatoren; Signoria — signori di notte al criminal, das sind die Gestrengen, die mich und Burbage damals nächtlicher Weile verdonnerten, die Nachtrichter in Venedig.*)

Othello muß sich gleich anfangs würdig und tapfer zeigen, nichts von dem feigen Lumpen bei Cinthio; bleibt würdig trotz Beschimpfung durch Vater.

Nun die große Ratszene! — Brabantio nicht sogleich, erst Beratung über den Krieg. Gegensatz wird schärfer, Plötzlichkeit von Brabantios Anklage eindrucksvoller. Just dann, als Othello nach Cypern entsendet wird, muß Brabantio mit seinen Familienklagen dazwischen fahren. Das gibt erst richtige Spannung, alles so eng beisammen wie möglich, wie gepeitscht, nur nichts Ausgesponnenes, Geredetes wie bei Cinthio.

*) And raise some special officers of night (Akt I, Szene 1, Schluß). Vgl. S. 31.

Noch besser einer nach dem anderen: erst Othello, dann Brabantio. Dieser schildert Desdemona, eh man sie sieht: stilles, sanftes, engelhaftes Wesen. Spannung auf ihr Erscheinen .— Noch mehr Spannung: Othello erzählt die Geschichte seiner Liebe, besser so, vornehmer als in Desdemonas Gegenwart. Brauche ohnehin Zeit, bis die Gerufene erscheint. — Nun tritt sie ein und singt die zweite Stimme, die Oberstimme im Liebesduett: nur eine kurze Rede, nicht wortreich, sondern verhalten, anschmiegende Taube. Dann sogleich Befehl zum Aufbruch nach Cypern. Jetzt ist die Reihe an Desdemona, jetzt aus sich heraus. Bis hierher schüchtern, von nun ab tapfere, liebende Gattin. Will unbedingt mit nach Cypern; soll auch mit. —

Akt bald zu Ende. Vor Schluß des Vorhanges kurzes Wetterleuchten kommender Schrecknisse. — Von wem geht's aus? Jago? Kann gar nicht zugegen sein. — Vom Herzog? Nein. — Vom Vater! Im Herzen noch unversöhnt, Desdemonas Täuschung noch nicht verwunden. Er schießt einen Pfeil auf Othello ab und geht. (Niederschreibend): Sei wachsam, Mohr! Hast Augen du, zu sehn: Den Vater trog sie, so mags dir geschehn.

Nun gleich wie Donner auf Blitz irgend ein starkes Wort Othellos: Meinen Kopf für ihre Treue!

Jetzt wissen wir's: von Desdemonas Treue hängt ihr und sein Leben ab. Und wir wissen, Jago will beide vernichten. — Vielleicht noch eine Szene Jagos, etwa Jago mit dem Dummkopf, Diego, Rodrigo, — oder Selbstgespräch Jagos: Enthüllung seines Planes, aber noch undeutlich. — Dann zum Schluß ein teuflischer Jubelschrei des Schurken:

Ich hab's, es ist erzeugt; aus Höll und Nacht
Sei diese Untat an das Licht gebracht!

Vorhang!

(Shakespeare ist aufgestanden, durchmißt das Zimmer nachdenklich mit kleinen Schritten): So weit geht's. Das aber war leicht, jetzt kommen die Knubben. Alles Folgende muß auf Cypern spielen: Othello und Desdemona müssen fern von jedem Einfluß venezianischer Umgebung sein, ganz auf einander angewiesen, sonst versagt Jagos Plan. — Sie fahren nach Cypern. Zusammen? Besser nicht. Liebesszene auf dem Schiff unmöglich, brauche überhaupt keine eigentliche Liebesszene, wäre ganz dramawidrig. Beide fahren getrennt, dadurch gewinn ich eine Begegnungszene; in der darf selbst ein Othello Zärtlichkeit zeigen. Muß es sogar, muß zeigen, welche Rolle diese Liebe in seinem rauhen Leben spielt. Gegensatzwirkung, — um so furchtbarer baldige Enthüllung ihrer Untreue durch Jago.

Letztes tiefes Atemholen des Glücks, bevor das Verhängnis naht:

Nicht auszusprechen weiß ich diese Wonne,
Hier stockt es; oh, es ist zu viel der Freude!

Das klingt wie Vorahnung im höchsten Glück. Diese Szene stark herausheben! Gipfelpunkt vor dem Umschwung.

Nun ein Stückchen wie bei Cinthio: Cassios Absetzung. Eine Trunkenheitszene: da schreib ich ab, was ich in der Meermaid oft genug gesehen. — Halt, eine Bemerkung: alle Betrunkenen versichern, sie seien nicht betrunken.

Ja, nun kommt die Schwierigkeit: wie laß ich den entscheidenden Umschwung einsetzen? Jagos erste Gifttropfen. So einfach wie möglich, aber so teuflisch wie möglich, nichts Besonderes und doch Gift. Aber erst im dritten Akt, kurz bevor Desdemona ihren Gatten wegen Cassios plagt, dicht davor. Erst das „Ha, das gefällt mir nicht!" Dann muß Othello selbst sehen, wie Cassio sich davondrückt. Jago spritzt noch einen Gifttropfen ein:

— Ich dachte nicht,
Daß er wie schuldbewußt wegschleichen würde,
Da er Euch kommen sieht.

Und nun die Plageszene zwischen Othello und Desdemona. Jetzt wieder ein Wetterleuchten, aber heller, drohender:

Holdselig Weib! Verdammt sei meine Seele,
Lieb ich dich nicht! Und wenn ich dich nicht
liebe,
Dann kehrt das Chaos wieder!

Nun die große Höllenszene: Othello und Jago. Lauter Lügen, lauter Teufelei, aber auch irgend ein wirklich treffendes, überzeugendes Wort Jagos. Die Zuhörer selbst müssen an die ferne Möglichkeit einer Untreue glauben, Othello an die nahe. Jago muß ihn daran erinnern, daß Desdemona ja ihren Vater so fein getäuscht hat. Das ist ein Flecken in Desdemonas Seele; aber sie ist ein Menschenkind, kein Engel, — und sie liebte. Wirkliche Engel aus dem Himmel kann ich nicht brauchen. Die gehören nicht aufs Theater; meine Menschen müssen alle was Irdisches haben, sonst unnatürlich.

Und Othello? Nur keinen Dummkopf aus ihm machen, nur keinen Waschlappen in Jagos Händen. Er muß zweifeln; die Zuhörer müssen bis zuletzt denken, Othello könne noch anderen Sinnes werden: „Ich will's nicht glauben!"

Jetzt rasch die Taschentuchszene, Stirn verbinden, Taschentuch fällt, Emilia stiehlt's, alles ganz schnell. — Brauche dann etwas Zeit: Gift muß wirken, Szene zwischen Jago und Rodrigo; oder besser: Jago und Emilia.

Nun kommt Othello zurück, völlig vergiftet. Aber auch jetzt nicht ganz dumm

und wild, immer wieder Aufbäumen des Glaubens an die Treue gegen die Untreue; Othello nicht dumm, nur Jago zu klug!

Doch jetzt beginnen schon die ersten Todesdrohungen gegen Desdemona. Selbstverständlich nimmt Othello die Rache in die eigenen Hände. Aber dann Steigerung, immer Steigerung, Schlag auf Schlag! Von hier ab find ich nichts bei dem Italiener, — weg mit ihm! (Schleudert das Buch in eine Ecke des Zimmers.)

Jago hetzt, lügt, kleine Dolchstiche, brennendes Gift in die Wunden, — zuletzt vom Taschentuch. Cassio hat sich den Bart damit gewischt. Nun ist's am Tage, nun geht die Welt für Othello unter. — Und dann höchste Steigerung; feierlich muß es werden, daß Männern und Weibern im Theater das Blut in den Adern stockt. Irgend etwas Großes, Grausiges: Racheschwur. Othello kniet und schwört:

Beim Marmorhimmel droben,
In schuld'ger Ehrfurcht vor dem heiligen Eid
Verpfänd ich hier mein Wort!

Den Cassio mag Jago abtun. Für Desdemona denkt Othello zuerst an Gift. Nein, kein Gift, ist gemein, nicht dramatisch genug. Othello ist Richter und soll selbst hinrichten. Gift ist ein feiges Mordmittel; er mordet nicht, er richtet mit eigenen Händen. Also Erwürgung! — — Soll er sie gleich töten?

Das wäre kein Stück, nur ein Aufstieg, kein Abstieg. Erst noch Othello und Desdemona zusammen nach der Enthüllung, Schwinden des letzten Zweifels bei Othello. Er fragt nach dem Taschentuch, Wutausbruch; aber auch damit ist's noch nicht zuende.

Vierter Akt: Das Gift hat weiter gefressen. Neue Steigerung, höchste, äußerste Grenze: Jago malt Othello die Buhlschaft deutlich vor. Das erst ist Hölle. Jago muß wie ein Schwein sprechen, ganz seine Art, macht Othello damit vollends rasend. Noch stärker, stärker: Othello sieht Cassio über seine Buhlschaft lachen. Noch ein Trumpf drauf: gerade jetzt kommt die Dirne mit dem Taschentuch. Und dann furchtbarster Ausbruch: „Sie soll sterben!" — Aber nun noch ein letztes scheinbares Zurück; die Erinnerung Othellos: Welch ein süßes Geschöpf! — Und jetzt ans Ende: Jago hilft Othello die Todesart wählen, natürlich die grausamste —: Erdrosselung.

Immer noch aufwärts, immer neue Steigerung! Ist sie noch möglich? (Lange nachsinnend.) Ja, denn noch hab ich keine rechte große Sturmszene zwischen Othello und Desdemona. Othello muß bis ans äußerste gehen, muß Desdemona schlagen im höchsten Zorn über ihr fortwährendes Betteln für Cassio. Das würde ja auch einen gesunden Menschen wild machen. Desdemona bleibt ganz sanft: „Das hab ich nicht verdient."

Soll Othello jetzt handeln? Nein, auch jetzt wär's noch Mord. Noch hat er Desdemona ja gar nicht befragt. Er soll Richter sein; wo ist sein Verhör? Also einen letzten Versuch, ein Verhör der Schuldigen, der Zeugin, Desdemonas und Emilias. — Aber welche Verhöre! Wie die rasende Leidenschaft sie vornimmt. Hier soll er auch schmutzig werden, hündisch roh, und müßt ich das Äußerste wagen. — Dann ein letztes Wort Othellos vor dem Entschluß: man muß wieder hören, was Desdemona für ihn bedeutet: „Den Quell, aus dem mein Lebensstrom entspringt." Im Verhör muß er ganz dicht an die Enthüllung der Wahrheit kommen, aber diesseit bleiben. — Von jetzt ab ist Desdemonas Schicksal besiegelt.

(Aufspringend, umhergehend.) Jetzt noch einmal Jago im Feuerschein der Hölle gezeigt, äußerste Gegensätze, schamhafte Desdemona, Teufelsfreude Jagos am Schmutz. Desdemona steigt immer höher. Zuletzt Worte wie von einem Engel gesprochen, — nein, süßer, zarter, so etwas wie Griseldis bei Chaucer, nur knapper, auch sie knieend wie früher Othello, aber knieend wie ein Engel an Gottes Thron. (Setzt sich und schreibt mit fliegender Feder:)

Wenn ich nicht jetzt noch, und von je und ewig,
Und stieß er als Geschied'ne mich ins Elend,

Ihn herzlich liebe, kehre Freude nie
Mehr bei mir ein! Lieblosigkeit tut viel;
Von ihm geübt, kann sie mein Leben knicken,
Doch nie die Liebe mindern.

Nun höchste Steigerung des Mitleides. Man muß den Tod an die Tür klopfen hören. Desdemona im Schlafzimmer, vor der Ermordung. — Allein? Nein. Dann gäb's ein Selbstgespräch; Desdemona ist dazu nicht angetan, ist auch gar zu zerbrochen. Also Gespräch. Mit wem? Mit Emilia, ahnungsvoll, todesbang, irgend ein trauriges Lied. Dann zu Bett und Vorhang zu, vierter Akt aus; und nun zum Ende! —

Erst Zwischenszene. Jago, Rodrigo, Cassio; Mord oder Verwundung. Othello muß glauben, Cassio sei tot, um es Desdemona vor der Ermordung zu sagen.

Jetzt alle Schrecken losgelassen! Bei dem Italiener alles unbrauchbar, ganz nichtsnutzig. Doch, ließ er nicht Desdemona in der Todesstunde noch einmal leugnen? Das muß sein, sonst wird's ein Abschlachten; Desdemona muß wenigstens letzten Versuch der Verteidigung, der Rettung machen. Dann ist's vorbei. — —

Ob ichs wage? Bedenklich, Tote erwachen und noch einmal reden zu lassen. Aber welch eine Steigerung, wenn sie doch gelänge: Steigerung über Mord und Tod hinaus! Letztes Aufleuchten ihrer himm-

lischen Seele! Man dringt ins Zimmer, zuerst Emilia, sieht die Sterbende, — (schreibt:)

Emilia: Wer hat die Tat vollbracht?

Desdemona: Niemand — ich selbst — leb wohl! — Empfiehl mich meinem gütigen Gemahl!

Das geht; kein Auge soll mir dabei trocken bleiben. — Dann kurzes Leugnen Othellos, ganz kurz, nicht wie bei Cinthio ein Leben lang, — einen Vers, zwei Verse: Sie sagte selbst, ich hab es nicht getan.

Hierauf furchtbarer Ausbruch und Eingeständnis: Ich habe sie getötet, weil sie eine Dirne war. Aber zugleich das erste Zucken des grellen Blitzes der Enthüllung:

Ich wär' verdammt zum tiefsten Höllengrund,
Hätt ich dies nicht getan mit gutem Recht!

Jetzt muß auch für Emilia eine höchste Stunde kommen, jetzt steigt sie so hoch, wie sie eben kann, entsühnt sich. — Und dann Schlag auf Schlag die Enthüllung. Noch sieht Othello nicht klar, noch ahnt er nur, spricht nichts, stöhnt nur, wirft sich über die Leiche. — Nun kommt, was kommen muß: höchste Verzweiflung, Jago herbeigeschleppt, entlarvt, soll mir nicht schwer werden. — Nur keinen matten Schluß. Othello und Jago leben, für beide also noch einen höchsten Aufschwung, — und dann schnell aus.

Aufschwung für Jago, für den Teufel? Soll er weiter lügen, entschuldigen? Wäre

zu dumm für den klugen Satanas. — Was kann er tun? Folter und Henkertod vor ihm, hinter ihm all seine Schandtaten. Was tut solch Bursche? — Beißt die Zähne zusammen, trotzt und schweigt:

Fragt mich nun nichts mehr! Was Ihr
wißt, das wißt Ihr, —
Von dieser Stund an rede ich kein Wort.

So. Der ist abgetan. — Dann noch Othellos letzte Rede (sucht in seinen Merkblättern). Hier ist sie.

— Das ist mein Mohr von Venedig! Du warst zwar ein nichtsnutziger Schmierer, o Giraldi, der du dich den Cynthischen nanntest; doch will ich dich nicht allzu sehr schelten: gezeigt hast du ihn mir zuerst. Drum steh in Ehren dort oben auf dem Schrank, stehe nur ruhig zwischen Boccaccio und dem Florentiner, und bleibt mir alle Drei hold und gewogen für mein nächstes Stück.

Ende.

THE BORROWER WILL BE CHARGED THE COST OF OVERDUE NOTIFICATION IF THIS BOOK IS NOT RETURNED TO THE LIBRARY ON OR BEFORE THE LAST DATE STAMPED BELOW.

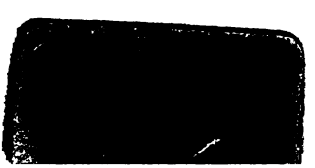
6884179

BOOK DUE SSFAC

AUG 16 1985

CANCELLED

AUG 1980



12454.38.12
Shakespeare-Ratsel.
Widener Library
002980125
3 2044 086 727 039